ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXV – Número 53 – 2014

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

Correctores Asistentes
Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, Carolina Caprile, Constanza Espósito, Bernarda Francesconi, María Soledad Herrera, Matías Lemo, Ángeles Rodolico, Ingrid Terrile y Ana Clara Vidal Tur.

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar
Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2014 Universidad del Salvador.
ISSN 1850-0153. Todos los derechos reservados.
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Portal del Hispanismo.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXV, Número 53, 2014

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

Carina González (Argentina)
Políticas del Cuerpo: la Mecánica de la Repulsión como Entrada a la Comunidad 11

Javier Hérnández Quesada (México)
Rasgos y Características de un Postbestiario Mexicano. Los Casos de Ricardo Guzmán Wolffer y Bernardo Esquinca 31

Miguel Ángel Montezanti y Equipo (Argentina)
Stevie Smith: Una Narrativa Crítica 47

Claudia Teresa Pelossi (Argentina)
España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo: un Diálogo Fecundo entre Cristianismo y Marxismo* 63

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

Columnas

Oscar Conde (Argentina)
El Lunfardo Médico. Aportes de una Jerga al Argot General 81

Julián Martínez Vázquez (Argentina)
La Descripción en Pasado y su Relación con el Aspecto Verbal: un Desafío más en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE) 86

Artículo

María Isabel Gibert Escofet y Mar Gutiérrez-Colon (España)
Estudiantes Sinohablantes de Español en Programas de Inmersión Lingüística: ¿Fusión de Metodologías? 92

CREACIÓN

Minelis Tamayo (Cuba)
Hastiada 111

Juan Fernando García (Argentina)
Tres Poemas 112

Marta Ledri (Argentina)
Enigma 114
Jaime Panqueva (Colombia)
Tetris 115
Christian X. Ferdinandus (Argentina)
Razones Estrictamente Literarias 118
Hugo Alberto Alonso (Argentina)
Bobby 133

MEMORIA
María Kodama y Alicia Lidia Sisca
Octavo encuentro: «Los Espacios del Hombre y del Escritor en Borges» 147

MISCELÁNEA
Aníbal Biglieri (Estados Unidos)
Nueva Mirada al Medievalismo Hispánico (Segunda Parte) 165

ENTREVISTA
Augusto Munaro (Argentina)
El Hilo Invisible de la Palabra. Entrevista a Mercedes Roffé 193

RESEÑAS
Paula Jiménez España (Argentina)
Diana Bellessi, Variaciones de la Luz 217
Nicolás Hochman (Argentina)
Erna Pfeiffer (Ed.), Alicia Kozameh: Ética, Estética y las Acrobacias de la Palabra Escrita 222
Graciela Aletta de Sylvas (Argentina)
Memoria y Ficción. Imaginar contra el Olvido 226
Marcela Crespo Buiturón (Argentina)
Recuperar la Voz en el Exilio: Apostillas a la Última Novela de María Rosa Lojo 231

TRABAJOS DE CÁTEDRA
Agustina Bastos González (Argentina)
El Universo Lorquiano: la Construcción a partir del Recurso Simbólico 237
Jorge Rauber (Argentina)
Elogio de la Vigilia: Poder y Rebelión en La casa de Bernarda Alba 242

Rodrigo Gómez Poviña (Argentina)
El Espacio en La casa de Bernarda Alba 249

Yanet Mildemberg Mejías (Argentina)
La casa de Bernarda Alba*, un Cementerio de Ilusiones sin Dueño* 255
Melisa Ortiz (Argentina)
La Ley Humana y la Ley de Dios en García Lorca 259
Ángeles Krause (Argentina)
La Libertad de Morir: El símbolo del Suicidio en La casa de Bernarda Alba..... 265

Autores 271
Normas editoriales para la presentación de trabajos 281

Investigación

Políticas del Cuerpo: la Mecánica de la Repulsión como Entrada a la Comunidad

Carina González*

Nota del Editor

La autora analiza la ópera prima de la escritora mexicana Guadalupe Nettel tomando como eje vertebrador de su análisis la temática del cuerpo desde diversos enfoques disciplinares.

Resumen: Este ensayo propone un acercamiento al cuerpo como modo de conocimiento y como estrategia narrativa que transforma los modelos estéticos de los géneros literarios. A partir de la lectura de *El huésped* (2003), la primera novela de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, se examina la incidencia del cuerpo en la construcción de la subjetividad y se analizan los desvíos que el uso «inapropiado» del cuerpo impone al *Bildungsroman* o «novela de crecimiento». Al mismo tiempo, se describen las formas en que los cuerpos individuales actúan sobre lo social, exhibiendo un modo distinto de ejercer la política y estableciendo nuevas normas para la construcción de la comunidad.
Palabras Clave: *Bildungsroman*, Cuerpos, Afectos, Abyección, Monstruo, Potencia.

Abstract: *The purpose of this essay is to analyze the body as a mode of knowledge and as a narrative strategy that modifies the aesthetic structure of literary genders. Through* The hostage *(2003), the first novel of the Mexican writer Guadalupe Nettel, I examine the body´s incidence in the construction of the individual and I analyze the defiance that the «inappropriate» use of bodies imposes to the literary form of the Bildungsroman or education novel. At the same time, I describe the norms in which individual bodies act over the social showing a new mode for practicing the Politics and new rules for the construction of the community.*
Keywords: *Bildungsroman, Bodies, Affections, Baseness, Monster, Potency.*

* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Letras Hispánicas por la Universidad de Maryland, College Park (Estados Unidos). Investigadora adscripta al Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis) de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: carinafg@yahoo.com.
Fecha de recepción: 19-09-2014. Fecha de aceptación: 22-10-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 11-30.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Desde la filosofía clásica, el estudio del cuerpo ha ido acompañado por una valoración casi gimnástica de sus atribuciones. Siempre a la sombra del espíritu o como reverso de aquello que indica el pensamiento, el cuerpo es la materia que compone el otro lado de una *gemelidad* especular entablada con el alma. Sin embargo, más allá de esta dependencia casi sagrada, hay un saber del cuerpo que pugna por salirse de su pura organicidad. Quizá haya sido Spinoza, a partir de su filosofía vitalista, uno de los primeros en reconocer nuestra ignorancia en relación con la potencia de los cuerpos. «No sabemos lo que puede un cuerpo» (*Ética*, parte III, proposición II, escolio) y, en ese no saber, radica el vano intento de controlar, dominar o reprimir las pasiones. Pero si asumimos que la relación cuerpo-alma es equivalente en su potencialidad, las mismas acciones o pasiones que afectan al espíritu replicarán en el cuerpo y, de esta interacción, nos llegará un efecto, el encuentro con otro cuerpo o idea que nos hará recoger «lo que sucede», es decir, la experiencia.

El conocimiento se define, entonces, en el orden de la colisión corporal entre dos seres que se modifican en una relación que aumenta su potencia o pierde su propia cohesión en un intercambio que los destruye. Esta unión física, que Spinoza proclama como modelo empírico, contempla la incidencia de la materia sobre la conciencia y permite pensar en otros modos del saber. Por eso, me interesa plantear el problema del cuerpo separándolo de su apropiación biológica, olvidando la impronta científica que lo estudia como contenedor de la vida y dejando de lado la irrupción tecnológica que lo toma como modelo para expandir y prolongar sus atribuciones. En su lugar, propongo un acercamiento material y discursivo que descubre los saberes del cuerpo, formas de conocimiento que tienen que ver, por un lado, con el desarrollo de las potencias y, en este sentido, con la voluntad de vivir la vida hasta sus máximos extremos (eso que es para Nietzsche, la verdadera voluntad de poder); por otro, con la investidura discursiva que precede, acompaña y determina al cuerpo desde su nacimiento, una construcción que, desde el lenguaje, afecta no solo la definición del sujeto, sino también los usos y las relaciones que este entabla con su forma corporal y la de los otros. En esta sintonía, el saber sobre sí mismo es más bien un encuentro externo, una exposición de los efectos que el contacto con el otro produce y ejecuta en un cuerpo determinado, desarrollando así su potencialidad. Sin embargo, esa forma externa aparece muchas veces camuflada dentro de lo mismo, asume el disfraz de lo idéntico y se enmascara bajo los signos de lo conocido negándose a la colisión o a la comunión «entre dos». ¿Qué sucede cuando ese encuentro se manifiesta como un choque dentro del mismo cuerpo que lo ha propiciado? ¿Cómo reaccionar ante una conexión que es engendrada desde el interior del organismo? ¿Cómo expulsar del cuerpo aquello que produjo una potencia? Y más intensamente, ¿cómo seguir viviendo después de la conmoción?

Estos interrogantes subyacen bajo la odisea temeraria de *El huésped* (2003), la primera novela de Guadalupe Nettel. Abrumada por los cambios corporales de una niña en proceso de crecimiento, Ana descubre, desde temprana edad, su inadecuación natural para integrarse al mundo adulto. Pero esta incapacidad no es producto de ese periodo en el que

la adolescencia experimenta el despertar sexual del cuerpo, sino que viene inscripta en la lucha territorial contra un monstruo interior. El cuerpo de Ana es un cuerpo amenazado por la presencia de La Cosa, esa parte otra que se instala en su organismo en forma de parásito o larva, a la manera de los ácaros, «animales fabulosos que habitan en los pájaros pero también en nuestra piel [...] insectos microscópicos que se comen nuestra grasa y, más tarde devorarán nuestros restos» (Nettel, 2003, p. 27), o de ese doble aterrador que puebla la imagen mediática con monstruos alienígenas: «Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas donde a una persona le surge un alien del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas» (Nettel, 2003, p. 13). En cierto sentido, la novela puede leerse como un *Bildungsroman*, una novela de iniciación que relata los avatares de una joven mexicana que debe aprender a integrarse a la sociedad sin perder su individualidad. De alguna manera, *El huésped* respeta el rasgo distintivo del *Bildung* tradicional, que ubica al género en el conflicto entre el ser y lo social, «entre el ideal de la autodetermicación y el igualmente imperioso anhelo por la socialización» (Moretti, 2000, p. 15)[1]. Sin embargo, en ese proceso de crecimiento, Ana no solo debe incorporar las leyes que reglan lo social (las normas del trabajo, la ley o la moral), sino que asiste, paralelamente, a la gestación y nacimiento de una vida ligada a la propia, al desarrollo de una presencia que habita su cuerpo y, por momentos, lo domina. En cierto modo, el periodo de aprendizaje, en el cual el sujeto moderno adapta su individualidad para interiorizar las leyes de la sociedad burguesa, se transforma en un *via crucis*, durante el cual la protagonista no solo ofrece su cuerpo en sacrificio para que el monstruo ascienda, sino que aprende a convivir en otro tipo de comunidad que se resiste a la sociedad neoliberal moderna. Se trata, nuevamente, del encuentro entre dos cuerpos que dejará, como saldo, el debilitamiento de uno y la fortaleza del otro, la progresiva desintegración de Ana y el triunfo material de La Cosa. Pero, al mismo tiempo, la impotencia de Ana frente a los avances del monstruo no significa el fracaso del *Bildung,* sino, por el contrario, manifiesta otro tipo de crecimiento y de iniciación vinculado a la aceptación de un cuerpo social que se fortalece a través del contacto y que sobrevive como una forma de vida comunitaria alternativa a la sólida estructura político-social heredada por la modernidad.

El Cuerpo Orgánico

Desde la pespectiva fisiológica, los cambios corporales acompañan el crecimiento de Ana, el ingreso del sujeto en el mundo adulto. Sin embargo, en este *Bildung* espejado, también La Cosa crece. Avanza sobre el cuerpo de la protagonista transitando parte de su infancia y acomodándose a la evolución biológica del cuerpo que comparten:

1 Trabajo, específicamente, la relación entre la novela de iniciación y el gótico, a partir del concepto de «degeneración», en *El huésped*, en mi ensayo «Degeneración e identidad: la novela de crecimiento como Bildung político».

Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida y, aunque la idea me parecía espeluznante, no dejaba de buscar signos en todos los pasillos de mi vida cotidiana como otras personas rastrean las espinillas que hay sobre su cara o las costras de grasa debajo del cabello (Nettel, 2003, p. 13).

Esta primera señal inscribe el encuentro entre dos cuerpos como una disputa que se juega, en realidad, entre sus partes, dos instancias del mismo eje somático que avanzan sobre su extensión (recordemos que la extensión es la cualidad de la materia, mientras que el alma, al ser inmaterial, carece de una inscripción física sobre el mundo sensible), para ocupar el espacio orgánico que lo define. A este primer paso de la conquista fisiológica, se suma un dominio más extremo que involucra el control total de las acciones y pasiones que Ana, en tanto cuerpo sometido, comienza a perder:

> A partir de ese año, y creo que con cierta razón, comencé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa que sentía crecer como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta (Nettel, 2003, p. 21).

El momento del encuentro no tiene un comienzo preciso pero sí un territorio en el que se materializa la fuerza de la invasión. La Cosa avanza y define los límites del cuerpo recorriendo el mundo sensible, el cuerpo orgánico que la medicina toma a su cargo, aquel que puede ser auscultado y estudiado como objeto biológico. En esta conquista, el huésped produce síntomas que repercuten en los órganos de percepción. En primer lugar, las marcas de La Cosa afectan su organismo a través de la ocupación sensorial. Al principio, Ana pierde los colores y sus sueños se transforman en una progresión de imágenes en blanco y negro que secundan el medio natural del monstruo que habita en las sombras:

> El primer territorio invadido fue el de los sueños [...] que soñara despierta o dormida no hacía ninguna diferencia, de pronto las imágenes se tornaban nebulosas, cada vez más oscuras, como si alguien girara lentamente el regulador de la luz. Lo mismo ocurría siempre que intentaba imaginar el futuro (Nettel, 2003, p. 14).

En esta etapa de la contienda, el cuerpo de Ana es afectado por los cambios orgánicos de La Cosa, que se apropia de los territorios sensibles construyendo un cerco, ocupando las zonas que conectan al cuerpo con el exterior y adueñándose también de su forma de acceder al mundo[2]. Después de haber tomado la luz, incidente de lo visual, el huésped

2 Poco a poco las conductas de Ana son controladas por el monstruo que aparece cuando el territorio de la afectividad entra bajo su dominio. Por ejemplo, en el descubrimiento erótico del cuerpo, Ana no solo asiste a

acapara el dominio del gusto: las sombras se expanden también al paladar, los sabores se vuelven amargos y el placer que antes producían los alimentos ahora se transforma en un asco visceral relacionado con el rechazo de un cuerpo extraño y contaminante.

El gusto como una práctica de distinción social, aquello que Pierre Bourdieu (2012) define como una manera de ocultar la fragmentación social, en un sistema de preferencias basado en las desigualdades culturales y económicas que siguen legitimando la sociedad de clases, se presenta también desde lo biológico. A Ana no le gustan los chícharos, prefiere los garbanzos porque reconoce, en ellos, cierta tradición hispana, un prestigio que del arte culinario pasa a la vida cultural, al definir lo bueno y separar lo alto de lo bajo, determinando, en términos morales, la segregación de lo malo. Para Ana, los garbanzos son parte de una pertenencia, aquella que la ubica dentro de la seguridad y la comodidad burguesa. Por el contrario, La Cosa representa la incomodidad, la obliga a incorporar lo ordinario, un objeto no agraciado que ella devora a través del monstruo que la posee.

> A la Cosa en cambio se le pueden antojar los chícharos. No ocurre con frecuencia pero hay días, sobre todo si está enojada por algo, en que me obliga a abrir una lata de chícharos y a engullirlos vorazmente, así sin calentarlos si quiera, aun sabiendo que después, si soy yo quien controla la digestión ese día terminaré vomitándolos contra el inodoro (Nettel, 2003, p. 15).

Esta degustación obligada no termina con la incorporación de elementos nocivos para el cuerpo, sino que se extiende hacia otros ámbitos relacionados con el territorio social que La Cosa empieza a trazar. Como indica William Ian Miller (1997), el asco no es solo una reacción fisiológica que el organismo esgrime ante una sustancia que puede corromperlo, sino una emoción vinculada también a jerarquías morales y sociales. En principio, el asco actúa a partir de un rechazo que indica la presencia del otro como amenaza, pero es también una reacción de resistencia ante lo desconocido, un lugar desde el cual se enfrenta a la cultura para desarticular sus mecanismos de legitimación. Si bien el asco es una impresión visceral que opera desde los orificios del cuerpo, al estar ligado siempre a un objeto que inscribe la relación del sujeto con el exterior, explota también hacia lo político-social. Desde esta perspectiva, no es extraño que los primeros moralistas cristianos hayan recurrido al lenguaje del asco para determinar las zonas prohibidas del pecado, ni tampoco que la filosofía del «ser» haya evitado las emociones que ultrajan

los cambios corporales de su natural devenir, sino que reacciona protegiendo el lazo sexual que la une a su hermano. Bajo la sombra del huésped, se insinúa una relación incestuosa que termina cuando el monstruo descorre el velo de la inocencia pueril. Lo mismo sucede cuando Ana muerde a su compañera de escuela cuando esta le confiesa que le gusta Diego. Paulatinamente, el monstruo ocupa el lugar del erotismo, una zona abyecta que se irá deslizando hacia la transgresión.

al sujeto, como la humillación o la vergüenza, incentivando las pasiones que, en su lugar, rebajan al otro a su condición de inferior. Lo importante de esta valoración es la inscripción del asco como mediador entre el individuo y su entorno, entre el sujeto y el objeto, una marca que instala la unidad relacional entre dos cuerpos y que afectará no solo la potencia de cada uno, sino también el ingreso a lo social.

Para llegar a comprender cómo el asco actúa sobre la cultura, es necesario regresar a la lógica de la perversión que el monstruo ejecuta sobre el cuerpo de Ana, llevándolo a experimentar las sucesivas manifestaciones de la repulsión. Después de haber contaminado el sentido del gusto, el asco (en inglés, la etimología es mucho más clara al señalar lo opuesto del placer mediante el término *disgust*) interviene sobre los otros órganos de percepción. La conquista de La Cosa incide además sobre el olfato, contaminando también el universo natural de los olores con la descomposición que acompaña a la enfermedad de Diego, su hermano. Mientras este es inoculado con el virus fatal del huésped, «El veneno le había entrado en el organismo y le estaba succionando los huesos, la energía de la infancia y su entrañable serenidad» (Nettel, 2003, p. 36), sin que Ana pueda advertirle,). La Cosa avanza no solo sobre su materia orgánica, sino también quitándole el único territorio afectivo que ella valora: «era experta en adueñarse de esos momentos, como quien, con toda habilidad, va minando un territorio extranjero» (Nettel, 2003, p. 21). Como las posiciones tomadas por La Cosa se perciben en el mundo sensorial, la desintegración de Diego se disemina hacia los contornos del cuerpo; al principio, Ana descubre, azorada, la cicatriz inconfundible que luego reconoce en algunos de los ciegos, una herida que más tarde puede leer en Braile y en la que está cifrado el anagrama de su propio nombre; luego percibe una sombra que nubla la mirada inocente de su hermano, hasta que el olor de la muerte se expande como un anticipo de su propia destrucción: «La casa olía distinto. Por los pasillos y los baños, pero particularmente en el cuarto de mi hermano, circulaba un tufillo agrio» (Nettel, 2003, p. 35). De esta manera, el asco, antes restringido al territorio del gusto, se expande hacia sus otros órganos de percepción, contaminando todos los vasos comunicantes con el exterior.

La siguiente apropiación absorbe los contornos de la piel, profanando el sentido del tacto, que aumenta su potencia a medida que La Cosa instala la ceguera en la vida cotidiana de Ana. A partir de esta sensibilidad afectada, las acciones del cuerpo contaminante se encauzan hacia las zonas erógenas[3]. Como el reconocimiento de las texturas y de los fluidos del cuerpo se relaciona directamente con el cuerpo imaginario que opera sobre la

3 Esta aproximación psicoanalítica reconoce, en el cuerpo, los orificios, objetos y avatares que le dan sentido pero que también son parte de una pérdida. Las zonas erógenas se constituyen siempre a partir de una ausencia (del pecho materno, de las heces, del falo) que va señalando la evolución del sujeto hacia su devenir sexual. Desde esta perspectiva, la misma entropía que afecta al organismo se instala como lógica de la pulsión, que debe ser ahora contenida en los límites que la pérdida le impone.

mecánica del deseo, las acciones del monstruo recalan en los orificios y bordes que definen el despertar sexual de la adolescencia. La ocupación sensorial, antes sectorizada en los órganos de percepción, se despliega ahora como un manto que recubre la totalidad del cuerpo deseante de Ana. Las acciones de La Cosa no solo profanan la revelación erótica del cuerpo, sino que amplían su capacidad de reaccionar afirmativamente ante los filtros de contención orgánicos y sociales. En este sentido, el asco invierte su relación protectora: en lugar de impedir el exceso de placer, expande la pulsión de la libido y hace posible la experiencia del goce súbitamente asociado al cuerpo grotesco y mutilado de la abyección. Desplegado sobre todo el organismo, el asco atrapa las puertas de acceso al sistema orgánico, el monstruo se apropia de la salida al mundo y el cuerpo de Ana experimenta otras formas de integración a lo social que resisten las normas establecidas por la cultura.

El Cuerpo Erotizado

Esta invasión sensorial que afecta los vasos comunicantes del cuerpo con el exterior excede el campo perceptible de los sentidos para extenderse sobre el universo discursivo que define, también, al cuerpo simbólico del psicoanálisis. Sabiendo que, desde el nacimiento, el cuerpo nunca es solamente orgánico, sino que ya existen, mediante su determinación lingüística, formas de nombrarlo, de construir su identidad a partir de marcas significantes que se le inscriben, el cuerpo adquiere una consistencia vulnerable al medio, al encuentro de otros cuerpos, al reconocimiento del Otro en cada una de sus formas. Esta huella exterior, la presencia del Otro y del lenguaje[4], habilita otras manifestaciones del cuerpo que Ana descubre por intermedio de La Cosa. El asedio orgánico, que soporta más o menos estoicamente, viene acompañado de un asedio social que afecta las conductas de la protagonista. La joven enfrenta la inadecuación propia de la adolescencia atravesando los cambios perceptibles que erotizan el cuerpo pero, mientras que Ana se repliega avergonzada ante las transformaciones que juzga obscenas y desagradables, La Cosa se regocija en la exhibición, actúa desarticulando el refugio de la intimidad, abriéndose licenciosamente al exterior. La naturaleza solitaria de la protagonista se acentúa en un intento por ocultar la presencia del monstruo de la mirada de los otros; por el contrario, su huésped aprovecha cualquier situación para ganar el territorio de lo social. Ana atribuye su incapacidad de adaptación al medio social a las intervenciones de La Cosa que «se apropió de los mejores aspectos de mi carácter, despojándome incluso de mi cualidad más escueta. Por eso ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es dificil tolerarme» (Nettel, 2003, p. 14). Esta voluntad

4 La distinción entre el cuerpo imaginario cifrado en la relación del niño con la madre (en la identificación del cuerpo-deseo del otro) y el cuerpo simbólico construido por el andamiaje discursivo del lenguaje son también dos instancias en las que el asco opera como factor que determina la relación del cuerpo de Ana con la cultura, la incidencia del cuerpo "abyectado" por el monstruo sobre el cuerpo colectivo que afecta y es afectado por la repulsión.

que la domina impide la integración: «No tenía amigos, ni en la escuela primaria ni en el barrio» (Nettel, 2003, p. 19); y provoca un malestar que la aleja de los otros: «Por miedo a ser descubierta, participaba solamente en los juegos colectivos donde la atención recae sobre uno durante momentos muy breves, como las escondidas o Doña Blanca» (Nettel, 2003, p. 19). Por el contrario, La Cosa se esmera en comparecer, en «hacerse presente», utilizando una fuerza que se hace visible y reacciona a partir de la pulsión sexual[5].

La insistencia del monstruo en mostrar el cuerpo desemboca en una manipulación que exhibe la sensualidad del erotismo. Ana se empecina en ocultarse por temor a que los otros descubran la presencia de su huésped. Pero La Cosa invade las zonas erógenas del cuerpo, exaltando el cuerpo imaginario del deseo.

> Así pasé varios años sin levantar sospechas, hasta que la pubertad se me vino encima. De manera mucho más temprana que el resto de mis compañeras, mi cuerpo empezó a cambiar. No puedo decir si sólo fue una mala jugada del destino o si también ahí tuvo que ver La Cosa; lo que sí sé es que por esas fechas el temor de siempre se convirtió en realidad: mi presencia empezó a hacerse notar en el salón (Nettel, 2003, p. 19).

Sin embargo, la natural disposición del cuerpo para los cambios que lo transforman en un cuerpo «deseable» se ve afectada por la adulteración de los sentidos que el encuentro con La Cosa ha provocado. En relación con el control fisiológico que el asco ejerce sobre aquello que puede exceder los límites del organismo, la repulsión inscribe una nueva etapa en el despertar sexual de los cuerpos. En las primeras reflexiones del psicoanálisis, Freud ya había llamado la atención sobre la importante función que el asco desempeña para la economía del deseo. Considerando al asco como una «formación reactiva», esta respuesta orgánica actúa paradójicamente al provocar reacciones opuestas de atracción y repulsión. Por un lado, se trata de una barrera protectora contra elementos que pueden ser nocivos para el organismo, pero por otro lado actúa como una represa que, al concentrar en un mismo lugar aquello que no puede ser ingerido, lo vuelve deseable. De esta manera, se reconocen dos tipos de repulsión: aquella que, como formación reactiva, previene la contaminación del cuerpo, y otra que, mediante el exceso, provoca la indulgencia de la propia transgresión exacerbada por la proximidad con lo prohibido[6].

5 La pulsión es la expresión de la verdadera libertad del cuerpo y del sujeto. El deseo, por el contrario, al estar sujeto a la lógica de la castración, funciona siempre a partir de la pérdida. Está ligado, fundamentalmente, a la ley y a la prohibición; todo el tiempo es reprimido y contenido por el principio del placer que exige el control y la censura de las emociones.

6 En *Anatomía del asco*, Miller específica esta posición ambivalente: «Freud reconoció, por ejemplo, que el asco y otras formaciones reactivas no están allí sólo para prevenir el placer sino que son necesarias para intensificarlo, incluso para crear las condiciones necesarias para que éste exista» (Miller, 1997, p. 113. La traducción es mía).

En la novela, el ingreso a lo sexual se da paulatinamente, como resultado de la manipulación de La Cosa. Ana pierde el control de su cuerpo y atribuye su metamorfosis erótica al apetito carnal del monstruo. De esta manera, la conexión sensorial que marca las primeras apropiaciones de La Cosa se incrementa en el devenir erótico del cuerpo que exhibe la sexualidad sin tapujos:

> Cada día se nota más, pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volverían a tener. No era mi rostro ya, sino el de mi huésped. Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. Al mismo tiempo descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, el territorio pasaba bajo su control (Nettel, 2003, p. 124).

Una vez que La Cosa se manifiesta sensualmente, el cuerpo se transforma en deseo. Pero la intensidad que se le imprime también escapa a la evolución natural de las fisonomías corporales. En principio, el cuerpo imaginario implica la expansión de la libido que busca recomponer los fragmentos dispersos luego de la expulsión uterina del cuerpo materno[7]. La transformación erótica de Ana no solo se marca en su propio cuerpo ahora «poseído», sino que además se reconoce en la mirada del otro que lo descubre en tanto deseo. En cierta medida, La Cosa aboga por la unificación del cuerpo a través de la libido; es una manera de hacer ingresar el deseo en un cuerpo que se reconoce fragmentado pero que percibe por primera vez la pulsión capaz de hacerle recuperar la unidad perdida. Así, el cuerpo orgánico deviene cuerpo erógeno, pero, a este despertar normal del cuerpo imaginario, se suma el ingreso de la abyección que, junto a la mecánica formativa del asco, expande los límites del placer «más allá de sus principios», hasta dejar que, finalmente, La Cosa se apropie también del goce, arrasando, en su ocupación, con las barreras que la moral y el mundo social le imponen al placer[8].

7 En esta instancia de lo imaginario, la mirada de la madre, ese cuerpo otro que el niño aprende a diferenciar al mismo tiempo que identifica su propio deseo, erotiza el organismo; el cuerpo vacío se inviste de un componente libidinal que vuelve a unificar sus partes y lo impulsa a la comunión con el otro.

8 La intervención del monstruo hace posible el cruce entre placer y dolor que define propiamente el goce. Según Lacan, el principio del placer funciona como un límite del deseo, exigiéndole al sujeto que disfrute «lo menos que pueda». Sin embargo, la tendencia del sujeto es a transgredir esa prohibición mediante un acto que desafía la ley. Paradójicamente, lo que el sujeto obtiene de esa violación no es mayor placer sino dolor, porque, como lo determina el principio, solo hay una cantidad limitada de placer que el sujeto puede tolerar. Este exceso que convierte al placer en dolor es lo que define el goce.

En cierta medida, el rito de pasaje que regula la novela de iniciación puede leerse como el desplazamiento del cuerpo erótico al cuerpo del goce, un cuerpo que se abre a los placeres de la abyección y que accede, de esta manera, al descubrimiento del dolor en el placer. Entonces, ¿cómo se producen las revelaciones del goce? ¿De qué manera Ana accede a una comprensión de lo obsceno que se anuncia desde lo corporal pero que se exhibe también en lo político? En primera instancia, la invasión del monstruo que actúa a través de la mecánica del asco revela la constitución deseante del cuerpo imaginario. Después de la conquista territorial que se mide en los sensores del cuerpo, la apropiación del gusto, del orden visual, de los recuerdos, La Cosa avanza sobre el cuerpo imaginario venciendo las barreras que contienen el impulso sexual. La presencia del otro en el propio cuerpo, del monstruo visceral que lo habita, es también un correlato de la imagen del otro en la que el cuerpo se proyecta y espeja. En cierta medida, la dualidad entablada con el monstruo representa la enajenación estructural que define el *yo* en relación con otro y que inscribe el problema del sujeto en lo imaginario. Por un lado, el cuerpo fragmentado (arrancado de la simbiosis uterina materna) se descubre como unidad en el espejo; pero por otro lado, esa unidad exterior instala la alteridad como forma de reconocimiento, la identificación del yo en el otro que señala, además, un deseo de completitud fallida o ilusoria. En esta instancia, el huésped intenta suplir la falta mediante dos mecanismos complementarios: por otro lado, erotiza el cuerpo, reunificando sus partes a través de la libido; por otro, orienta el deseo hacia aquel objeto que le falta impulsando el despertar de la sexualidad. La libido recubre el cuerpo anestesiado de Ana, quien afirma de sí misma: «Siempre pertenecí al grupo de personas que viven fuera del sexo. Lo intuyo, lo olfateo, lo adivino, pero no lo práctico» (Nettel, 2003, p. 186). Pero que ahora, en el devenir monstruo de su propio cuerpo, muestra una nueva sexualidad abyecta marcada en caderas y pechos prominentes, dispuesta a descubrir las zonas erógenas que «bordean» la ley.

Esta violación del principio del placer está amparada en la transgresión de la barrera del asco. Una vez aceptada la transformación erótica del cuerpo, el deseo se proyecta hacia la incorporación del otro en la explosión de una nueva sexualidad que no disminuye la tensión de la pulsión y que no retrocede ante la repulsión. La primeras experiencias obscenas, gustos alterados, miradas incestuosas que corrompen la relación con Diego, esa «nueva sensibilidad» que domina su cuerpo, desembocan en la conexión visceral que Ana entabla con el Cacho, uno de los voluntarios que trabaja en el instituto de ciegos y que inspira en los invidentes un sentimiento de independencia y rebelión. Este vínculo no solo establece la potencia del contacto sexual, sino que coloca al sujeto en relación con su medio social. Se trata del encuentro de dos cuerpos que desafían sus afectos pero que también están involucrados en la configuración de un cuerpo social afectado también por la abyección ya que, de alguna manera, el Cacho es la puerta de acceso al grupo de mendigos liderado por Madero. La relación personal de fascinación y rechazo que Ana entabla con el falso mendigo cojo reproduce la mecánica del asco. Por un lado, las normas

aprendidas en la familia burguesa de la joven (pero también la ley del México contemporáneo y la moral del neocapitalismo) "reyectan" la presencia de un cuerpo extraño que los hostiga reprimiendo el acercamiento y censurando la tensión que produce placer; por otro, el exceso propiciado por la formación reactiva del asco impulsa la transgresión, a vencer el límite y a experimentar el encuentro con otro cuerpo que propicia el quiebre de la ley para hacer posible la experiencia del goce. Este encuentro singular funciona además como el umbral de entrada a una comunidad abyecta que, como cuerpo social, ejecuta las prácticas de la repulsión para reubicar el centro del encuentro corporal en la dinámica de la tensión. No se trata de resolver el conflicto de las pasiones, sino de dejarlas explotar, evitar reprimirlas para que el cuerpo unificado de la comunidad recupere la libertad de acción contenida en el principio del placer. De esta manera, el grupo de la guerrilla subterránea escapa a las normas de la subjetividad institucional, definiéndose a sí mismo como el cuerpo del goce. Ana accede a lo social inmersa en el mundo de la abyección, descubre el monstruo colectivo que ilumina los afectos del metro a partir de encuentros corporales que transgreden la ley. Por eso, al principio lo rechaza:

> También la ciudad se estaba desdoblando, también ella empezaba a cambiar de piel de ojos. El proceso era inevitable, al menos ésa era mi impresión, y solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria. Tal vez, dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas (Nettel, 2003, p. 176).

Su conversión se da gradualmente a medida que la joven reacomoda sus pasiones a la mecánica del asco y aprende también a no resistirse ante la prohibición. En el desarrollo evolutivo de la novela (pensada como género de iniciación), la noción que incorpora al otro en el circuito del deseo señala paulatinamente la instancia social sobre la que se construye la subjetividad. Ana, como protagonista de su propio *Bildung*, accede a la mirada del otro a través de las dinámicas de La Cosa, olvida su carácter hostil que la aislaba del mundo social de la escuela, se vincula gradualmente al círculo profesional como lectora en el instituto de invidentes y mantiene, con el Cacho, su primera relación sexual auspiciada por el erotismo abyecto de su huésped[9]. De esta manera, la entrada al mundo adulto tiene su correlato en el ingreso del individuo a la vida social. El aprendizaje que la

9 La diferencia crucial en la que Ana se abisma y La Cosa evoluciona plantea la perversión del *Bildung*. El sujeto fracasa en el reconocimiento de las normas, pero el monstruo le muestra otra manera de integrarse a lo social. La educación sentimental se produce en el terreno de la abyección, incluyendo aquello que el sujeto rechaza por repulsivo pero que, a la vez, lo arrebata y lo coloca «fuera de sí» (ver Kristeva, 2001).

novela de iniciación relata sobre un individuo que finalmente sabe cómo armonizar su deseo con las normas sociales es también desviado por la presencia de un monstruo que señala otras leyes para la constitución de la comunidad.

El Cuerpo Abyecto

La primera perversión está asociada nuevamente a la incidencia del asco como práctica de autoinmunización. Ana se expone a la repulsión desarticulando las barreras de protección que el propio organismo dispone para rechazar aquellos cuerpos extraños que pueden dañarlo. No solo se castiga a sí misma, después de cada triunfo de La Cosa (ante la muerte de su hermano, ante la desaparición de Marisol, uno de los líderes del movimiento guerrillero que nuclea a los mendigos del metro), engullendo chícharos hasta vomitar: «Me quedé sola en la casa y con todo el asco del mundo empecé a comerme los chícharos de mi plato, los que había en la cazuela y los que habían sobrado crudos en el refrigerador, para establecer una última y suplicante negociación con La Cosa» (Nettel, 2003, p. 39). Además vence la repugnancia inicial que le produce la infección del cojo y se entrega a la ambigüedad del goce. La resistencia del principio cede: «Me sentía tan mal que, por primera vez, no reparé en el olor a cloaca que solía emanar de su cuerpo» (Nettel, 2003, p. 141). Y acepta el vínculo sexual que aúna la penetración del huésped y del mendigo en un mismo acto de comunión:

> Durante todo el tiempo que duró su invasión en mí, el Cacho no me dejó parpadear. Me vigiló la mirada, obligándome dulcemente a observar su muñón, su cacho de pierna, que yo detenía con la mano izquierda para que nada lo obstaculizara en su vaivén frenético (Nettel, 2003, p. 187).

La desarticulación del asco como forma reactiva provoca la transgresión de la ley y, en algún sentido, aumenta la capacidad del cuerpo de ser afectado, porque no solo se enfrenta a las consecuencias de sus acciones, sino que también se expone a los efectos que el otro produce en su propia potencia. En ese encuentro, en la conexión corporal de Ana y el cojo, la joven se abandona a la desenfrenada corriente de la pulsión; es un cuerpo que, adulterado y adoctrinado por el huésped, reconoce el renacimiento de las pasiones:

> De un impulso, él se me echó encima con la avidez de un mendigo famélico. Me dejé besar, preguntándome cuántos días llevaba sin bañarse, porque ahí, bajo su cuerpo, bajo su aliento, mezcla de nicotina y falta de limpieza, su proximidad me pareció tan intensa como la de una cloaca. El muñón fue a dar a mi entrepierna y en ese momento dejé de ser dueña de mis movimientos (Nettel, 2003, p. 186).

La Cosa toma posesión de Ana, así como lo había hecho de su organismo; es la presencia que desarticula la represión y que comanda la acción hacia la transgresión. En otras palabras, al incorporar lo abyecto se suspenden las barreras morales del asco. La marca fisiológica que protegía los contornos corporales se quiebra para dar paso a un placer relacionado, no solo con la perversión que disfruta en el dolor, sino también con el contacto con el cuerpo sufriente que, en la cópula, revitaliza la potencia orgánica del huésped en Ana descubriéndole nuevos atributos.

Después del encuentro sexual, el cuerpo del monstruo aumenta su potencia, adquiere una agencia que le viene del contacto con el cuerpo abyecto del mendigo; mientras que Ana deja de ser dueña de sus movimientos, se repliega, se deja afectar por la lógica corporal de La Cosa que triunfa sobre la potencia debilitada de todo lo que parecía el desarrollo natural de Ana hacia la integración. Es por esto que la presencia del monstruo confabula contra la evolución normal del *Bildung* que termina invirtiendo las leyes del orden burgués. No solo el cuerpo erotizado ya no elige al otro en su deseo, sino que la comunidad es afectada por el monstruo político que se resiste a que el poder domine sobre el cuerpo social.

El Cuerpo Político

La predilección por la oscuridad desencadena el vínculo de La Cosa con la ceguera e instala una nueva arena de lucha que, esta vez, se juega en el terreno social: Ana explora la intimidad de los ciegos, sus estrategias de comunicación, sus modos de «estar en el mundo». Después de atravesar la etapa de la infancia, aquella en que La Cosa controla y dictamina sobre las reacciones fisiológicas de su cuerpo, y la de la adolescencia, en la que el monstruo se apropia del cuerpo erotizado y confabula contra la normal integración burguesa del *Bildung*, comienza un nuevo periodo en la convivencia corporal y en su relación con los otros. Al enfrentar la muerte de su hermano y la separación de sus padres, Ana queda completamente aislada; sin familia, sin la falsa sociabilidad de la escuela, no hay contactos con otros cuerpos que la lleven a desarrollar sus propias potencias. En esta parálisis social, La Cosa es nuevamente quien decide su salida al exterior. Al descubrir que el hábitat natural de su monstruo es la oscuridad, Ana aprende a decodificar un nuevo lenguaje cifrado (el que aparece por primera vez en la cicatriz que marca el brazo de Diego) y que ella reconoce incidentalmente en algunos pacientes del hospital oftalmológico. A pesar de sus miedos, utilizando la capacidad de su cuerpo para actuar, la joven ingresa al Instituto como lectora y, a partir de allí, aprende a convivir con la dinámica del asco expandida hacia lo colectivo. En este universo de la ceguera, en el que La Cosa parece moverse sin dificultad, los internos se reconocen y relacionan a través del cuerpo; son alfabetos humanos que registran en sus rostros las marcas de lo abyecto «ojos cubiertos de lagañas» (Nettel, 2003, p.76), «globos oculares convertidos en una pasas lamentables» (Nettel, 2003, p.76), malos olores, caras llenas de acné, sujetos que generan, en la joven,

una distancia inmediata: «Observar a los ciegos todo el día era insoportable [...] No podía evitar rechazarlos y decirme, mientras los miraba caminar por los pasillos, que nunca iba a ser igual que ellos» (Nettel, 2003, p. 76). Esta resistencia se desvía de la compasión y del acuerdo solidario que iguala a los infelices en la injusticia de los equívocos divinos y, poco a poco, se va convirtiendo en una amenaza que adquiere la forma de una conspiración[10].

Sin embargo, el camino del aprendizaje se desenvuelve hacia la aceptación de aquello que, en primera instancia, inspiraba terror. A medida que La Cosa avanza sobre su organismo, Ana también accede a otro tipo de comprensión que tiene que ver con la experiencia de transgresión. Venciendo las barreras de lo abyecto, el sujeto se instala en el cuerpo del goce, en una contracción del placer-dolor que lo ubica más allá de la ley. Por eso, el aprendizaje de los cuerpos es doble: por un lado, Ana vence los límites de la retensión pulsional en su relación con el Cacho; por otro, la joven descubre las prácticas de una comunidad abyecta que se edifica como una identidad colectiva opuesta a la sociedad institucionalizada por el régimen del PRI[11]. A partir de sus primeras conversaciones con el mendigo, Ana es introducida en las reglas de una organización clandestina que funciona en las profundidades del metro. Definido como el espacio del odio y la marginalización,

> El subterráneo ha existido siempre. Dicen que en Europa todavía hay catacumbas de la época de los romanos, donde se escondieron toda clase de prófugos, y que allí también vivió gente durante las guerras. Piensa en los colonizados de cualquier imperio, los esclavos, los campesionas, los leprosos, los prisioneros de guerra. En este país el subterráneo tiene una larga historia (Nettel, 2003, p. 131).

El metro es el lugar estratégico que el grupo elige para llevar a cabo una revolución que no aspira a derrotar al gobierno, sino a imponer las prácticas del goce, es decir, la transgresión por encima del objeto del deseo, la violación en lugar de la conquista, la resistencia abyecta como forma de oposición. Paulatinamente, Ana descubre los avances de esta guerrilla clandestina[12], un grupo que convoca a mutilados, ciegos, mendigos y a todas aquellas formas de vida acosadas por el poder político que reproducen el rechazo inicial que le provoca La Cosa: «Tenía la sensación de estar frentre a una secta enloque-

10 En la misma tradición de «El informe sobre ciegos», de Ernesto Sábato, o de *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, los ciegos de *El huésped* se transforman en seres temibles capaces de una despiadada crueldad que se orienta hacia la destrucción de la humanidad que, en la novela, toma la forma del Estado neoliberal mexicano.

11 El Partido Revolucionario Institucional (PRI) se mantuvo en el orden público durante casi setenta años implementando una política de fraude y promoviendo las prácticas económicas del neoliberalismo.

12 Este episodio, en el que Ana se involucra con la lucha colectiva anti capitalismo, puede ser leído como un correlato del activismo político de Guadalupe Nettel. En 1994, la joven escritora se une al Ejército Zapatista (EZLN), en el que desempeña distintas tareas, entre ellas, la de crear una biblioteca pública en la selva Lacandona.

cida a la que solo le interesaba crear indigentes para aumentar sus filas» (Nettel, 2003, p. 126). La comunidad formada por estas vidas infames, cuerpos al margen de la ley, seres monstruosos que, como su huésped, asedian las instituciones del poder desde la marginalidad a la que son sometidos, se construye mediante lazos identificados con la abyección. El asco, no solo se manifiesta como rasgo corporal que los aleja de «lo normal» (todos ellos padecen una deformación corporal: ciegos, mutilados, cojos y enfermos que deciden independizarse de las instituciones que los mantienen al margen de la vida), sino que la repulsión es además el *modus operandi* de la agrupación. Al pedir limosna en los vagones, los mutilados exhiben su cuerpo amputado para producir el rechazo instintivo de la aberración: «Los pasajeros mostraban una repulsión comprensible hacia el artefacto (un bastón metálico) y se apartaban más por evitar ser tocados con la punta de goma pegajosa y negra como nariz de perro» (Nettel, 2003, p. 115). Además conspiran contra la falsa democracia representativa del pueblo al poner en juego un plan que pretende sabotear las elecciones adulterando los sobres de los votantes con excrementos. La corrupción viscosa de la ciudad, enterrada en las inmediaciones del metro, sale a la superficie para ejercer la verdadera política, aquella que, según Ranciere, se basa en la práctica del desacuerdo y que emplaza la discusión democrática en la desigualdad que divide no solo la sociedad de clases, sino también el encuentro de los cuerpos, las acciones y pasiones que definen la potencialidad y la construcción jurídico-política (pero también médico-biológica) de la anormalidad y la transgresión de la ley.

Desde esta perspectiva en la que la disidencia es intrínseca a la política, las vidas infames recluidas en espacios cerrados por el poder (el instituto, los hospitales, las cárceles) salen a la calle, transitan el espacio subterráneo que los vincula a la oscuridad y se fortalecen a través de contactos corporales que se exponen a la repulsión. Haciendo uso del asco, la agrupación de Madero elige la resistencia del monstruo bajo las consignas de lo abyecto:

> —Mierda —dijo el Cacho mientras doblaba las mangas de su camisa. Acto seguido metió la mano en forma de cuchara para sacar un puñado de pasta oscura, de color inconfundible (Nettel, 2003, p. 14).

Y todos los miembros del grupo siguen al Cacho en la reproducción de un acto que colectiviza las demandas del grupo identificado con los desechos de lo social. La orden que todos aceptan con regocijo tribal emparenta a la comunidad de los «sin parte» en un ritual nauseabundo que se disfruta desde el goce, un goce que desafía los límites de la ley, tanto la que interpone el asco al placer como la que establecen las instituciones políticas a partir de sus mecanismos de exclusión. Ana, convencida de que una nueva identidad colectiva es posible, supera las barreras del asco y admite la contaminación como forma de fortalecimiento, como encuentro que aumenta la potencia de su propio cuerpo que ahora, evoluciona hacia la integración.

> Metí la mano entera en el costal y sentí la suavidad de las pastas entre mis dedos, con los que formé una bolita tibia y chiclosa [...]. Con mucho cuidado, puse la mierda en un sobre grueso, unté su interior y lo cerré sin atreverme a lamer la tira de goma como hacían algunos (Nettel, 2003, p. 143).

La caída de la represa que contenía la tensión de la pulsión genera un bienestar que tiene que ver con el acceso al otro; no solo los fragmentos residuales de las heces (un objeto de deseo emparentado con las zonas erógenas y con la pérdida), sino a una comunidad monstruosa que se regocija en la transgresión y, por ello mismo, se constituye en el cuerpo del goce. El exceso que el asco propicia al contener la fuerza de la pulsión juega un papel crucial en la conversión del sujeto individual en sujeto colectivo, ya que, desarticulado de su formación reactiva, funciona como motivación del movimiento de los cuerpos, incrementando su capacidad de afectar y de ser afectado. En otras palabras, la suspensión del asco abre el campo del exceso hacia el paroxismo. Esta experiencia de un placer elevado «más allá de sus principios» inscribe al sujeto en una identidad colectiva que sobrepasa los límites de la sociedad. La entrega de Ana al cuerpo social de la guerrilla es un ingreso a otro tipo de comunidad afianzada en el contacto, en la unión viscosa de fluidos y olores que chocan, se encuentran y se afectan mutuamente:

> En ese ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectaria y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarme con los demás; sentir sus cuerpos cerca. Distinguir sus olores- por más fuertes que fueran- era de alguna forma grato, pues distraía del tufo de los costales (Nettel, 2003, p. 144).

En esa unión nauseabunda, Ana encuentra la verdadera transformación del cuerpo orgánico en el cuerpo del goce[13].

El Cuerpo Social

La integración —que es el horizonte final del *Bildung*— se produce a partir de una primera vinculación con el cuerpo —la invasión orgánica del monstruo— y de la exploración de sus límites. El paulatino despertar de La Cosa genera un aprendizaje vinculado al saber

13 Cuando el aprendizaje de Ana concluye (quizá en el último acto de traición que ejecuta al huir cobardemente y abandonar a Marisol, que es torturada y asesinada por las fuerzas policiales), el asco moral se traslada del grupo de mendigos a la hipocresía de la sociedad burguesa. Ana se reconoce como parte de la corrupción de los que ostentan el poder y elige distanciarse. De esta manera, accede a la comunidad del metro y se convierte a la lógica repulsiva de La Cosa «¿Por qué no ser de una buena vez un ser de verdad repugnante, una más de tantas lacras respetables que hay en el universo, respetables por su abyección pura, limpia de ambigüedades?» (Nettel, 2003, p. 165).

corporal pero que se relaciona necesariamente con el otro. En el transcurso de su iniciación, Ana descubre no solo la potencialidad de su propio cuerpo, sino la integración a otro orden social ajeno a la lógica institucionalizada por el poder. Así, se incorpora al cuerpo político de los marginados, a la multitud amorfa, incontable e ilimitada que adquiere una consistencia fisica avalada por la hibridez propia de los cuerpos que mutan, se degradan o experimentan con la abyección. Esta guerrilla que asedia al sistema ejerce una violencia ambivalente que funciona a través de la corrupción y de la invención; crea a partir de su propia deformación, es corrosiva y generativa a la vez. Es una comunidad que actúa desde la contaminación, una «burla a la democracia» que no espera derrocarla sino hacer visible al cuerpo del goce capaz de desafiarla.

El monstruo político[14] invocado por Antonio Negri —aquel que surge paradójicamente de la implementación de los mecanismos del biopoder, mediante el cual el orden político busca controlar la vida a partir de la ciencia— se rebela a partir de acciones creadas por el asco y de conductas aberrantes que afectan al cuerpo social instituido por el poder. Pero es, a la vez, quien puede combatirlo:

> Sólo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico; el que rechaza la violencia y el que expresa insubordinación; el que odia la mercancía y se expande en el trabajo vivo (Negri, 2007, p. 103).

Las zonas de excepción invocadas por el dominio político son expropiadas por estas formas de vida ajenas al poder, por estos seres anormales permeables al exceso. De estos restos, residuos tóxicos, malformaciones, vidas infectas, surge la rebelión del monstruo político. En *El huésped,* el grupo de Madero representa dicha guerrilla deforme, el monstruo que niega la máscara del capital y que se desplaza de sujeto a sujeto, que se reproduce como epidemia y se convierte en potencia contra la autoridad eugenésica.

Las acciones del monstruo político se gestan en la conquista orgánica del monstruo individual que, poco a poco, domina el cuerpo disciplinado de Ana. Para el huésped, el encuentro se mide a partir de la acción, de su forma de afectar el organismo desvalido e inocente del anfitrión. Ana, por el contrario, recorre el camino de iniciación que la vincula a los otros a partir de las pasiones, es un cuerpo a la deriva que se deja afectar por los objetos, las prácticas y las acciones de otros cuerpos. En su devenir adulto, que coincide con el advenimiento cada vez más certero de La Cosa, Ana se desvía de su na-

14 El monstruo político se implanta en los mecanismos del biopoder, una dinámica de dominación en donde el orden político busca controlar la vida a partir de la ciencia. Foucault reconoce el pasaje del poder al biopoder a partir de un cambio de objeto, cuando la disciplina y el castigo del cuerpo individual son desplazados por la vigilancia de la sociedad, el control bipolítico de toda la población. Sin embargo, esta dinámica que pretende dominar las formas de vida no es inefable, ya que son las mismas vidas desnudas que el poder anula las que conforman las garras militantes del monstruo político.

tural evolución dentro de lo social, ya que la interacción con los otros (su relación con las otras niñas de la escuela, su trabajo en el instituto, el vínculo social con los rebeldes de la guerrilla subterránea y su primera relación sexual) es afectada por ese otro ser que la ocupa. Este desplazamiento habla, si se quiere, de una pérdida, del debilitamiento de Ana frente al encuentro de un cuerpo extraño que le impide reconocer las normas de lo social. Sin embargo, esta pérdida es parte del aprendizaje de la abyección en el que el sujeto se extravía para encontrar el verdadero goce. Así, La Cosa debilita el ser burgués de Ana, pero la acerca a otras formas de lo social. Hay que aceptar la entropía orgánica para recuperar el cuerpo político. La muerte es necesaria para renacer a un cuerpo resignificado por las marcas del goce, un organismo abierto a la transgresión del asco y a la comunidad conformada por las formas de vida excesivas.

> Tomemos la postura que tomemos, algo es seguro: existir es desmoronarse. Me rasco y pierdo un puñado de células, tomo un poco de alcohol y me desprendo de algún porcentaje de hígado. Me quedo dormida junto a la ventana y me pierdo la escena de celos que está haciendo la vecina en el edificio de enfrente, despierto y, de inmediato, olvido el sueño del que sí conservo alguna sensación. Perderse a sí mismo es algo para lo que estamos de alguna u otra manera preparados (Nettel, 2003, p. 174).

Esta desintegración no puede ser tomada más que como un símbolo de la transformación ideológica de Ana, quien debe morir a la vida establecida para nacer al mundo abyecto de la rebelión. El cuerpo orgánico se descompone en el cuerpo erotizado y deviene cuerpo de goce cuando la pulsión logra derramarse libremente sin las ataduras de la repulsión.

Esta primera muerte del individuo prepara el terreno de conquista para la vida en comunidad. La alteración de la evolución natural hacia el mundo social desarticula las estructuras vinculadas al género. No solo se transforma la constitución orgánica de la identidad (que ahora se construye bajo la mirada del otro que lo invade) produciendo un cuerpo «raro», repulsivo y esquivo a las clasificaciones, sino que también se desvían las convenciones del género en la novela de iniciación. El objetivo moral del *Bildung*, aquel que apela a la integración del individuo en la sociedad y que legitima el modelo político social de la modernidad, es puesto en tela de juicio por el accionar de La Cosa y sus prolongaciones sociales. El monstruo interior que empieza a invadir el cuerpo de Ana la lleva a vincularse con otros cuerpos nauseabundos, seres alejados de la profilaxis del capitalismo, vidas infames que resisten expandiendo su potencia a partir del contacto con otros sujetos también mutilados o abyectos. Este descubrimiento, la existencia de una forma nueva del «estar en común», la cohesión generada desde la abyección de cuerpos que se tocan a través de fluidos, que se relacionan a partir del asco y que se juntan en una común vindicación de la contaminación que los inmuniza, provoca otro tipo de integración. Ya no es el sujeto que busca entender

cuáles son las normas sociales para acceder a la realización personal y «tener éxito en la vida», sino la conciencia de Ana, quien, a través de La Cosa, entiende que, para comulgar con la comunidad de indigentes, debe resignar los ideales corruptos del orden burgués[15]. Desde esta perspectiva, el sujeto atormentado del *Bildung* fracasa en el intento de armonizar su deseo con el deber adquirido para con la comunidad, ya que el mundo social de Ana en torno a su familia se destruye cuando su hermano muere, su padre los abandona y su madre ingresa en un estado de alienación que la separa de los otros. En contraposición, La Cosa vence también las barreras del orden moral y triunfa no solo sobre el cuerpo individual de Ana, sino sobre el cuerpo social del grupo identificado en la comunidad de ciegos y mendicantes que desarrolla sus actividades subversivas en los oscuros túneles del metro.

En cuanto al cuerpo social, el *Bildung* también se abre hacia la perversión, en lugar de reivindicar la sociedad burguesa y el modelo político-económico del neoliberalismo implementado durante años en México por el PRI; el sujeto desvía su aprendizaje hacia nuevas formas sociales que se enfrentan al poder del Estado. La viscosidad de La Cosa, la repulsión instantánea que a nivel individual provoca el vómito de Ana, se convierte en la fuerza abyectiva que estructura la comunidad a la cual termina integrándose. La potencia negativa del encuentro de Ana con La Cosa se traduce en una voluntad afirmativa en relación con el encuentro de Ana con el grupo lidearado por Madero. Por esta razón, el aprendizaje es doble: primero se comprenden las reglas para poder quebrarlas y, recién a partir de este reconocimiento, se accede a la verdadera comunidad. Se trata de una especie de conversión en la que el hombre nuevo, el cuerpo afectado, se identifica con el prójimo y, lejos de practicar la caridad humana, se reconoce como parte de un monstruo político capaz de ejercer toda su potencia.

Ese otro cuerpo abyecto (la inmundicia del Cacho, la viscosidad de La Cosa) debilita la moral de Ana asociada a la cultura burguesa y a las estructuras sociales de la novela de crecimiento. Mientras que la familia, la escuela, y el trabajo triangulan su ser en el mundo, otras fuerzas le señalan un nuevo «estar en comunión». Esta expansión del monstruo interior hacia el exterior, del cuerpo habitado por un *alien* al cuerpo masificado de los mendigos, inscribe la lucha ideológica que se juega dentro de la conciencia de Ana. Después de convivir despiadadamente con el monstruo, la joven reniega de su vida anterior, descubre la corrupción y la hipocresía del mandato social y convoca la presencia de La Cosa, capaz de salvarla de la mediocridad:

> Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente

15 Las divisiones de clase se encuentran marcadas espacialmente en la ciudad. Ana, interpretando su condición burguesa, usa el auto cotidianamente para ir al instituto. Es el Cacho quien tiene que «obligarla» a mirar las inmediaciones del metro y descubrir sus implicaciones políticas.

> habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo. Por primera vez en la vida necesitaba su presencia abismal para perderme en ella, pero, por más esfuerzos que hice por convocarla, La Cosa no acudió a mi llamado (Nettel, 2003, p. 164).

El reconocimiento de otra moral anclada en la repulsión pero, a la vez, potencializada por el encuentro de cuerpos abyectos que se admiten a sí mismos en el exceso y la transgresión produce la conversión del sujeto al cuerpo del goce, un cuerpo capaz de ir más allá del principio del placer, pero también de admitir la presencia del otro en tanto ese otro pueda elevar su potencia. Finalmente, solo la comunidad del asco es posible, una que enfrenta la comodidad del orden burgués a partir de lo que este mismo censura: la sordidez, el asco, la repulsión y las formas de vida anónimas que se exceden en sus comportamientos.

Referencias Bibliográficas

Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.

Freud, S. (1989). *Beyond the Pleasure Principle.* (Strachey, J., Trad.). Nueva York: Norton.

Kristeva, J. (2001). *Poderes de la perversión.* (Rosa, N., Trad.). Madrid: Siglo XXI.

Lacan, J. (1984). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos*, *1*. México D.F.: Siglo XXI.

Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1963-1964).* Barcelona: Paidós.

Miller, I. (1997). *The anatomy of disgust.* Boston: Harvard University Press.

Moretti, F. (2000). *The way of the World. The bildungsroman in european culture.* (Sbragia, A., Trad.). Londres: Verso.

Negri, A. (2007). El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida.* Buenos Aires: Paidós.

Nettel, G. (2003). *El huésped.* Barcelona: Anagrama.

Ranciere, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía.* (Pons, H., Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

Spinoza, Baruch. (1984) *Ética*. Madrid: Sarpe.

Rasgos y Características de un Postbestiario Mexicano. Los Casos de Ricardo Guzmán Wolffer y Bernardo Esquinca

Javier Hernández Quezada*

Nota del Editor

El bestiario como temática en la literatura es hartamente conocido. Desde diversas latitudes, los animales han sido inspiradores de la creación artística. El autor del presente artículo reflexiona sobre esta temática y analiza su tratamiento peculiar en la literatura mexicana actual.

Resumen: La representación del elemento fáunico ha sido una constante en las letras mexicanas, la cual ha adquirido, a través de los años, diversos significados. Ahí está, por hablar de un ejemplo, el valor que para Juan José Arreola adquieren los animales consignados en el famoso *Bestiario* (1958), justo en el momento en que los analiza y *transcribe*; ahí está también, por hablar de una *consecuencia* relacionada con el trabajo del jalisciense, *Álbum de zoología* (1985), de José Emilio Pacheco: libro antológico donde el escritor se acerca con seriedad y presteza a lo que Federico García Lorca llamó la «otra mitad» al abordar el tema de los insectos y describir la relación que mantienen con el ser humano. Es un hecho, pues, que «partiendo» de esta historia relativa a la fauna literaria podemos entender las variaciones formales e ideológicas de un bestiario mexicano, sobre todo si tomamos en cuenta las aportaciones hechas por algunos narradores nacidos en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado: precisemos, aportaciones que se vinculan con un concepto de «animal» diferente, el mismo que, con frecuencia, se contrapone al de «hombre». Concretamente hablando, dos autores que se han dado a esta tarea son Ricardo Guzmán Wolffer y Bernardo Esquinca, quienes en *Bestias* (2005) y *La octava plaga* (2011), nos hacen pensar en los cambios y las modificaciones que se han dado al respecto.

* Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, Campus Tijuana, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Correo electrónico: hernandezf71@uabc.edu.mx.

Fecha de recepción: 15-09-2014. Fecha de aceptación: 29-10-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 31-46.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Palabras clave: Bestiario, Postbestiario, Canon, Literatura Mexicana, Jóvenes.

Abstract: *Faunal element representation has been a constant in Mexican literature, which has obtained, through the years, various meanings. That is, to mention one example, the value that to Juan José Arreola acquire nonhuman organisms detailed in the famous* Bestiario *(1958), just at the time that he analyzes and transcribed it; there is also, to mention a consequence related to the work of this writer,* Álbum de Zoología *(1985), by José Emilio Pacheco: a literature anthology which approaches seriously to what Federico García Lorca called the «other half» when he talks about insects and describes their relationship with humans. It is a fact, then, that the basis of this story on literary wildlife can help us understand the variations of a Mexican bestiary, especially if we take into account the recent contributions of some storytellers born in the 60's and 70's of last century: let's be precise, contributions that, in such cases, are associated with a different concept of animals, which is often opposed to the one of humans. Specifically, authors who have pledge to this new record are Ricardo Guzman Wolffer and Bernardo Esquinca, who, respectively, in books like* Bestias *(2005) and* La octava plaga *(2011), remind us of the changes and modifications that have occurred.*
Keywords*: Bestiary, Postbestiary, Canon, Mexican Literature, Young Writers.*

¿Un *Postbestiario*?

En el caso de las letras mexicanas, la imagen animal –o del animal, como se prefiera– ha tenido tras de sí una larga historia de conceptos y fundamentos colectivos que se han adaptado, generalmente, a los esquemas de la producción material y/o simbólica; que, además, se han vinculado con las nociones vigentes de ese esquema ideológico que pondera el significado de la fauna al tomar en cuenta la existencia de una

> enorme variedad de posturas, corrientes y autores, [que] en su gran mayoría ha desplegado respecto al animal una opinión no siempre halagüeña, no siempre tolerante ni mucho menos amistosa. Bien al contrario, desde Platón el animal es aquello a partir de lo [que] por exclusión habrá de surgir lo humano, aquello que habrá de ser negado para que de ahí pueda emerger lo humano en sus rasgos más propios. Algunos autores como [Alain] Touraine, en su *Crítica a la modernidad*, anota que el conflicto entre cultura-naturaleza es un enfrentamiento que se agravó con la llegada de la modernidad: al cortar las amarras con lo divino, el hombre ya no podía dar cuenta de sí recurriendo a una justificación trascendental, ahora tenía que fundamentarse de manera inmanente, "naturalizarse" en palabras del propio Touraine (Bacarlett Pérez y Pérez Bernal, 2012, p. 5).

Siguiendo esta idea, es un hecho que, en el marco histórico de las letras mexicanas, el animal ha dado pie a múltiples interpretaciones, las cuales son difíciles de resumir justamente por el *problema* que implican en lo relativo a su ubicación y sentido, y por la diversidad de lecturas que provocan cuando el hombre capta la mirada fija y penetrante de este ser y descubre que los límites y las fronteras que se establecen entre ambas especies son simbólicas, resultado de un antropocentrismo extendido de escasa o nula recepción (Derrida, 2008). A pesar de tal determinismo, y en el intento por establecer el desarrollo de una poética histórica, asumimos que existen condiciones suficientes para hablar del *devenir* de una representación del animal toda vez que su imagen (su significado) siempre ha estado en contacto con acepciones artísticas y culturales que prescriben los modelos creativos del escritor y las lecturas que se realizan de tales formatos. Tan es así que, en las presentes notas, nos atrevemos a hablar de un *postbestiario* nacional en el sentido de que consideramos que existen diferentes periodos del significado mexicano de la fauna, que contribuyen a su descripción: esto es, diversos momentos en los que es fácil percibir cómo se utiliza dicha categoría en el discurso literario o, al menos, en aquel que manifiesta el uso artístico de sus variables.

En particular, pensamos que definir un concepto operativo como este reclama si no la descripción precisa y pormenorizada de sus características, sí, al menos, las que consideramos relevantes para la comprensión particular de nuestro trabajo. De ahí que, al hablar de un *postbestiario*, aludamos, en el fondo, al problema de la crisis conceptual del relato totalizador o «metarrelato», definido por Jean-François Lyotard como ese mensaje que ofrece un «saber narrativo» legitimado por las instituciones de poder y el cual, entre otras cosas, «permite circunscribir lo ejecutable, lo que se puede hacer» (1991, p. 30). Consecuentemente, para nosotros es más que relevante subrayar la idea de que este *postbestiario* niega algunas de las categorías existentes de la imagen animal, sobre todo aquellas que se vinculan con los paradigmas de la ciencia, el orden y el progreso, como: 1) la búsqueda de la objetividad descriptiva, que impide *desfigurar* al ser no humano cuando se lo representa; y 2) la relación mecánica que establece semejante descripción entre el animal y el espacio geográfico, lográndose con ello, en especial, que el mundo material se detalle como un lugar acotado que limita la movilidad del ser vivo e influye en sus procesos permanentes de socialización. Efectivamente, aludimos a un modelo de escritura realista que se da a la tarea de «circunscribir» al animal a partir de su fisonomía y dependencia geográfica; pero también a partir de una concepción cultural y de una concepción histórica, que, de inmediato, le otorga a dicho ente una serie de valores *rígidos* que solventan su cosificación. Semejante hecho, desde luego, explica la lógica de un determinismo social cuya *ejecución* favorece el desarrollo de «lo que se puede hacer» y «no se puede hacer» con la fauna.

Por lo demás, afirmar que la literatura mexicana —hasta antes del surgimiento del *postbestiario*— estaba destinada al resguardo del universo animal, en los términos más armónicos, ordenados y perfectos que se quiera imaginar, sería un contrasentido, máxime si se piensa en la inestabilidad habitual y sistémica de los espacios culturales y en los

aspectos externos que lo influyen; no obstante, somos de la idea de que, tras la crisis de muchas concepciones rectoras en el ámbito de las letras no solo mexicanas, sino también hispanoamericanas, es factible hablar de la presencia y configuración de un *postbestiario*, al menos si atendemos a diversos trabajos que giran en torno al ser no humano y nos obligan a pensar, preferentemente, en las siguientes cuestiones relacionadas con éste: 1) en la heterogeneidad formal-corporal; 2) en la desterritorialización; 3) en la multiplicidad de roles, y 4) en la inter e hipertextualidad.

El planteamiento que hacemos, insistimos, obedece a un estadio diferente de la representación fáunica en la que, además de entrar en juego una visión contrastante de dicho ser, con respecto a la imagen del animal *normal* (o sea, del animal reconocible, no descontextualizado, no inestable), se considera una catalogación distinta donde jamás impera el criterio taxonómico ni mucho menos el nexo simbólico del ente biológico con la cultura.

A riesgo de parecer reduccionistas, y considerado los planteamientos que hemos hecho anteriormente, con respecto a los indicadores de una poética, entendemos así las etapas de una historia literaria del animal, que exhibe los siguientes aspectos:

1) Durante la época colonial, se desarrolla una escritura precisa que evidencia la perspectiva del conquistador; o en su defecto, y para ser más exactos, del escritor religioso: se comprende, un escritor *desprendido*, o *desubicado*, que, al dar fe de la flora y la fauna del Nuevo Mundo, detalla las características de lo desconocido y poco familiar, no sin antes ampararse en los anatemas esenciales del discurso bíblico-maravilloso e idear un registro monológico que traduzca las claves *exóticas* del territorio que se acaba de descubrir y genera confusión. Se entiende luego el porqué, en el presente caso, la importancia de brindar un texto clasificatorio de la naturaleza y sus criaturas, que al lector europeo le facilite la captación no conflictiva de las cosas que se describen por primera vez y favorecen el conocimiento material de la realidad.

> Cuando parecía que en Europa el género de los bestiarios estaba agotado, tuvo lugar un acontecimiento que puso en entredicho la concepción del mundo de la época: en 1492 Occidente encontró el Nuevo Mundo. Muchos son los cronistas e historiadores que tratan la fauna americana, entre ellos: Colón, fray Bartolomé de las Casas, Bernabé Cobo, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, fray Toribio de Benavente —mejor conocido como Motolinía—, fray Bernardino de Sahagún, Pedro Mártir de Anglería y el Inca Garcilaso de la Vega, entre otros.
>
> Uno de los denominadores comunes en los cronistas de las Indias es su afán de ser los primeros en referir las novedades de las tierras recién descubiertas. Todos ellos se quedan maravillados con lo que ven. Les sorprende encontrar fauna del «Viejo Mundo» tanto como descubrir criaturas extrañas. Tanto nativos como conquistadores deben enfrentarse a diferentes formas de vida. La

> flora y la fauna les resultan fascinantes, y los cronistas, nuevos Plinios, estarán ansiosos por comunicar sus hallazgos (Eudave Loera, y Lara, 2012, pp. 94-95).

Como se desprende de los párrafos anteriores, tal fase admite la descripción de *lo diverso*, de lo *ignorado* hasta ese momento por una sociedad limitada y estrecha con respecto a su marco perceptual; a la par, admite el establecimiento de una relación entre lo *nuevo* y lo *antiguo*, entre lo *conocido* y lo *desconocido*, determinado por esa perspectiva compleja que proviene de las Sagradas Escrituras y las historias naturales antiguas (Plinio, Aristóteles) e impulsa al escritor a denominar el *paisaje* que percibe con toda suerte de prejuicios y aprensiones culturales (Rodilla León, 2008).

2) Igualmente, nos parece que una segunda etapa se imbrica con el discurso de los nuevos tiempos: el discurso científico. Y ello implica que se manifieste un planteamiento sistemático del lenguaje que rebasa las restricciones conceptuales del ayer, en aras de establecer principios lógico-racionales de interpretación. De tal forma, planteamos, cuando se nombra un animal se deja de lado la tentación del reduccionismo antiguo, basado en la afinidad religiosa y/o moral y, en su lugar, se pondera una estimación pragmática que resulta tanto de los criterios analíticos del método como de los formatos de ese lenguaje académico, sustentado en la objetividad. En lo inmediato, dicho nombramiento supone que el animal sea visto en cuanto tal, que su representación y conocimiento se adecuen a esa austeridad y asepsia comunicativa que elimina los excesos del «comentario» y del «lenguaje circundante» (Foucault, 1998, p. 131).

Hablamos, por tanto, de que el animal, en semejante evolución, es descrito con rigor (con apego a sus cualidades físicas), de tal suerte que, al tiempo que se dejan de lado las acepciones positivas —o negativas— del ayer, se explican los hábitos conductuales de un determinado ser, sus mecanismos de reproducción, las formas en que se adapta al entorno, entre un sinfín de cuestiones materiales que —analizadas desde la perspectiva científica— importan por los aspectos que revelan del mundo natural y, más particularmente, del mundo americano: espacio geográfico que es *adaptado* a ese «proyecto global de clasificación» del que ha hablado Mary Louise Pratt (2010, p. 65) y ha dado pie a una descripción exhaustiva de la flora y fauna que ahí existen. En este caso, asimismo, es importante tomar en consideración que la *relevancia* del ser vivo dependerá de múltiples aspectos (posibilidades de explotación comercial, beneficios materiales, usos estratégicos); pero es un hecho, nos parece, que su estudio y descripción se alejarán por completo de los paradigmas antiguos ligados a la religión, la magia o la superchería. Todo, en fin, en este escenario, ha cambiado, debido a que importa la comprensión del animal en función de su espacio y la idea de que, frente al hombre y la mujer, encarna el poderío de la biodiversidad y sus patrones[1].

1 Para el caso mexicano, es ineludible considerar las aportaciones al tema de la fauna del explorador prusiano

3) Una tercera etapa se relaciona con la noción simbólica de la fauna, propia de ese momento histórico en el que, definidas las fronteras conceptuales del mundo natural, se estima la necesidad de nombrar las cosas de otra manera; de aludir a los significados culturales del entorno de tal modo que la valoración del ser animal no esté determinada por el discurso de la ciencia o, en su defecto, por el que establece el sistema económico de producción. En cierta forma, aludimos a una noción literaria, a una invención particular del escritor que, alejándose del reduccionismo especulativo, apuesta por el rescate de la imagen animal, una vez que ha sido tamizada por el velo simbólico de la cultura.

En la presente etapa (siglo XX), creemos que la literatura mexicana ha sido pródiga: al establecer un concepto variable de la fauna, ha apuntalado ese bestiario complejo, cambiante, abarcador, mediante el que los organismos vivos adquieren significados múltiples y diversos gracias a las bondades de la perspectiva alegórica; cabe insistir, una perspectiva diferente, contracientífica, en la que importan el mito y su cauda sobrenatural de sucesos.

A nuestro juicio y en relación con este registro, el texto mexicano que mejor expresa las posibilidades literarias del animal es *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola[2]: texto fundamental no solo por la calidad de la prosa con que fue concebido, sino también por

Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt: escritor que, interesado en estudiar con rigor diversas cuestiones de lo que hoy se denominaría ciencias naturales, como la climatología, la oceanografía, la mineralogía, la botánica, etcétera, se avocó al diseño de un bestiario basado principalmente en la observación y el registro científico; situación que lo llevó, pues, «a considerar la distribución geográfica de los animales en Nueva España, escribiendo sus peculiaridades y hábitos, fijándose también en la utilidad que significan para el habitante de la región» y «en algunos casos [sugiriendo] la conveniencia de domesticar, para beneficio del hombre, ciertos animales salvajes» (García Rojas, y González Reyna, 1961, p. 16).

A nuestro juicio, la influencia de esta visión exploradora será fundamental en el establecimiento de un concepto moderno de «animal», el mismo que destacará, particularmente, la utilidad comercial y material que ofrece y, a la vez, *nombrará* —de nueva cuenta— la flora y fauna americanas. En ese orden de ideas, entendemos que autores como el mencionado Von Humboldt (*Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* [primera edición en español en 1822]), el señor Dubouchet («Naufragio del tres-mástiles "América" en la desembocadura del Coatzalcoalcos», en *Nuevos Anales de Viajes* [¿1830?]), Jean Luis Berlandier (*Diario de Viaje de la Comisión de Límites* [1850]), José E. Triay («Reportajes desde México en 1899», en José F. Vérguez: *Recuerdos de Méjico*, 1902), entre otros escritores, se darán a la tarea científica de «rectificar la confusa cartografía de países y costas lejanas, fijar astronómicamente sus latitudes y estudiar, complementariamente, la botánica y zoología ultramarinas» (Picón Salas, 1944, p. 207).

2 Juan José Arreola (Zapotlán El Grande, 1918-Guadalajara, 2001). Importante narrador, editor y profesor de talleres literarios que escribió los siguientes libros: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Punta de plata-Bestiario* (1959), *La feria* (1963), *Palindroma* (1971), *Inventario* (1976). «La obra de Arreola es fundamentalmente formalista. Se caracteriza por combinar formas, sucesos, personajes y periodos históricos que son pretexto para el uso de una variedad de estilos. En cuanto al fondo, encontramos la angustia existencialista junto a la burla de la erudición, la ciencia y los adelantos de la vida moderna, el desprecio a la excesiva comercialización del mundo, el uso de la alegoría para describir los defectos del hombre y de sus instituciones, el misterio que subyace a las relaciones entre el hombre y la mujer, entre otros» (Sadurni, 2005, p. 100).

la imagen y la representación que el escritor ofrece del elemento fáunico[3].

De hecho, el planteamiento que hacemos del surgimiento de un *postbestiario* considera el trabajo de Arreola y las imágenes que proyecta, en virtud de que obliga a una pléyade de escritores jóvenes a reconvenir el sentido de la vinculación hombre-animal. Y es que, creemos, la iteración de ciertos motivos —en este caso— genera una serie de respuestas diferentes que muestran los cambios artísticos que se han dado luego de existir la plena certeza de que la cultura se ha hecho hondamente caótica, golpeada por un «mecanismo de turbulencias que ha logrado que sus formas (estables, ordenadas, regulares y simétricas) hayan empezado a ser sustituidas por formas desordenadas, irregulares, asimétricas» (Rodríguez Ruiz, 2009, p. 21).

Expuesto lo anterior, entendemos que, frente el humanismo arreoliano —manifestado en su concepto moderno-cultural del animal[4]—, encontramos otro que socava la preconcepción, que inutiliza las *formas*, que se adelanta a su tiempo para *desdibujar* los sentidos propuestos por la tradición o cualquier instancia de poder. Nos referimos, en cierto modo, a ese modelo artístico que permite que determinados escritores parodien, parafraseen y cuestionen los criterios del canon, o que lo convaliden con su creación, pretendiendo, eso sí, «suplir los excesos de una historia patriarcal y autoritaria» (Da Jandra, 1997, p. 7).

A la vez, esta reflexión nos hace pensar en la lógica que se persigue, motivada por la

3 «Dos años después de la aparición del *Manual de zoología fantástica* [Jorge Luis Borges, 1957], se editó en México *Punta de plata* [o *Bestiario*], catálogo de animales en el que Juan José Arreola inició una segunda corriente de revisión del bestiario, prolongada en el volumen homónimo de 1972. En las creaciones originales, incitadas por los dibujos que —siguiendo la técnica pictórica de la "punta de plata"— realizara el pintor Héctor Xavier a mediados de los años 50, ya se aprecia un desusado interés por la imagen, lo que las acerca frecuentemente al poema en prosa [...]. Desde el prólogo, y a diferencia de Borges [...], Arreola pretende desligarse de la tradición literaria en las que se inscriben estas composiciones: "Hablar, aunque fuera superficialmente, de los bestiarios medievales, equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos, cuyo contenido moroso siempre nos descorazona por la ampulosa y vana complejidad de los símbolos"» (Noguerol Jiménez, 2012, pp. 135-136).

4 Es interesante tomar en cuenta lo que plantean Carmen Araceli Eudave Loera y Marco Aurelio Ángel Lara cuando afirman que en el texto de Arreola no se describen animales maravillosos, tal como sucede frecuentemente en los «bestiarios tradicionales», sino más bien animales *normales*, producto de la observación disparatada y del «tratamiento» subjetivo de la «temporalidad»: «Un formato habitual en textos de carácter científico, el de la definición, informa los textos del bestiario de Arreola. Desde Aristóteles, definir es dar cuenta de la esencia de una cosa; de manera que paratextualmente Arreola prepara nuestras expectativas para leer lo que las cosas son. Estas expectativas de seriedad no son traicionadas por el rigor y la gravedad del estilo del lenguaje de Arreola; lo que no coincide con esto es la libertad imaginativa con que parecieran detallarse las esencias de las cosas. Los elementos con que se redefine la realidad animal son analogías admisibles para el juego de la imaginación artística; sería fácil decir que los animales son un pretexto creativo para inventar redefiniciones de lo animal, es más audaz —pero más interesante— argüir que reinventan o, más bien, reconceptualizan la animalidad. Los animales de Arreola son ventanas a un constructo conceptual diferente, muestras de una metafísica diferente que la ordinaria» (2012, pp. 103-104).

aceptación de una crisis total que expulsa al animal del orbe clasificatorio. La recusación propuesta, así, trae consigo la validez de lo impropio, de lo denegado, de lo que no cabe en la estructura arreoliana al haber sido concebida como una taxonomía *diferencial* donde se vierten valores, cuestionamientos sociales, parodias de la humanidad, entre otros asuntos. Por eso, ante semejante ordenación que regula y separa los contrastes, encontramos las visiones que se alejan del canon, que a su manera lo combaten y cuestionan para demostrar que las preconcepciones sirven de poco si el deseo expreso del escritor es ahondar en la interpretación de la fauna y encontrar en ella otras imágenes, contrapuestas a las del modelo fun(da)cional.

En tal dirección, los esfuerzos se dejan ver, cuando se viabiliza el ejercicio de una literatura «inestable» que describe la realidad animal, pero con la consigna de replantear los argumentos que se han ventilado hasta entonces e insistir en la posibilidad de un *postbestiario* que, según lo que hemos afirmado, libera las trabas del «saber narrativo» y rebasa los límites de la prohibición o, al menos, de aquellos interdictos que estipulan «lo que se puede hacer». Un *postbestiario*, repetimos, que admite la especulación, la fractura, la retorsión, porque parte de esa crisis del «metarrelato» que impulsa al creador a abordar y *definir* los temas que mejor le parezcan.

Formalmente hablando, semejante situación implica una ruptura conceptual (una ruptura creativa), que rebasa los límites del bestiario clásico; que –incluso– los retuerce, hasta el grado de que surge un animal raro, extraño, al cual no se le pueden endilgar los roles y los esquemas admitidos, puesto que se parte de otra lógica, tal vez más flexible y abierta.

A la sazón, el proponer la idea de que algunos escritores jóvenes apuestan por la creación de un *postbestiario* nos obliga a admitir el hecho de que hablamos de artistas que son concientes del sentido de las transformaciones, especialmente de las que se registran en la esfera cultural, y promueven el ejercicio permanente del juicio, de la ponderación. A la par, comprendemos, son concientes del referente que cuestionan —y, por tanto contravienen— al promover la concepción de seres que carecen de identidad; de seres nuevos, producto de las circunstancias actuales, en las que, por ejemplo, la contaminación del planeta acaba con muchas de las especies reconocidas y obliga a otras, de manera desesperada, a buscar alternativas de salvación.

Insistimos: tal criterio está presente en la imaginación de los creadores aludidos, y tan presente está que, en un contexto de cambio material y de enorme deterioro ecológico, como es el que se experimenta en México desde hace algunos años (Durand Ponte y Durand Smith, 2004), se comprende el porqué de describir animales extraños, singulares, diezmados, cuyas acciones y formas nos obligan a pensar en el distanciamiento que guardan con muchas de las criaturas *normales*. Aunado a este discernimiento, que convalida la manifestación de una creatividad disconforme, conviene afirmar que la concepción del *postbestiario* se vincula con la inexistencia de un lugar en el que, antiguamente, el animal

creaba su morada y se desarrollaba de modo integral, al tiempo que con la multiplicidad manifiesta de roles y alusiones puntuales a seres que pertenecen a una fauna literaria de fácil *captación*.

Bestias: la Heterodoxia Animal

A nuestro juicio, Ricardo Guzmán Wolffer manifiesta algo de este interés en la trilogía compuesta por las novelas *Bestias de la noche*, *Bestias de inframundo* y *Bestias de fuego y sangre* (2005)[5]. Y por lo que hemos analizado, y trataremos de explicar a continuación, es claro que su perspectiva del fenómeno animal resulta muy diferente de la de Arreola, máxime si se considera —como sugerimos— la matización de una imagen y su vinculación con un ideario estético, privado de determinismos axiológicos o culturales.

En primer lugar, debemos entender que Guzmán Wolffer pondera una noción diferente de la otredad: noción que le permite *resemantizar* las implicaciones históricas de su obra y vincular a los seres descritos con la turbación de un presente apocalíptico en el que se ejerce la ley del más fuerte; un presente atroz, agregamos, en el que, al haber cambiado los roles sociales, que fijaban rígidamente la *movilidad* fáunica, se abre la puerta para que los animales adquieran nuevas actitudes y sean colocados en una especie de museo del terror donde «las sombras [cambian] cualquier rostro, cualquier esencia» (2005, p. 44).

En lo específico, las claves del *postbestiario* guzmaniano se detectan en el prólogo de la obra, que dice así:

> Sabe, oh, mortal, que hubo un tiempo, mucho después de que las nubes estallaran en flamas de muerte y el cielo se tornara a la oscuridad perpetua, en que dragones y nahuales salieron de su encierro de siglos para disputarse el control de la Tierra. Los hombres se refugiaron en el subsuelo para evitar ser aniquilados. Así sobrevivieron durante doscientos ciclos entre los escombros de sus antepasados suicidas, criadores y víctimas de los fuegos celestes, idólatras de los dioses robot. Sobre la tierra proliferaron duendes y espíritus

5 Ricardo Guzmán Wolffer (Ciudad de México, 1966) es un narrador, poeta y dramaturgo que ha publicado los libros *Historia de lo incierto* (1992), *Muerte sólo hay una* (1992), *Rabamán* (1993), *Que Dios se apiade de todos nosotros* (1993), *Vivir en filo* (1997), *Bestias de la noche* (1998), *Sin Resaca* (1998), *Virgen sin suerte* (1999), *Colman los muertos el aire* (2001), *La frontera huele a sangre* (2002), *Arena escarlata/Areia escarlate* (2004) y *Bestias* (2005). De este autor, el critico literario Gabriel Trujillo Muñoz ha comentado que no «deja de manifestar las constantes típicas de su ficción: un gusto apocalíptico, un afán por los lugares sórdidos, por las conductas marginales; un acercamiento —a la cómic— con respecto a la psicología tremendista de sus personajes; un uso híbrido de los géneros del terror y la ciencia ficción sociológica. Es, como lo expusiera Miguel Ángel Fernández, un auténtico cartógrafo del infierno por todos tan temido. Pero uno que actúa de guía para otros, uno que tiene vela en el entierro del futuro que somos: privados de la antigua sabiduría ancestral y anhelando el salto mágico (sin esfuerzo, sin costo), al primer mundo de la tecnología» (Trujillo Muñoz, 2000, p. 271).

> malignos. Con la llegada de las plagas y las mutaciones también aparecieron los terribles y añejos depredadores reptiles (p. 9).

Arreola, menos dramático y elocuente, habla de otra cosa en su «Introducción» al *Bestiario*, debido a que parte de la necesidad de entender que el hombre y la humanidad han hecho lo que han querido con sus hermanos biológicos; escribe:

> Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro (2004, p. 9).

Por las notas expuestas, nos parece que el planteamiento de Guzmán Wolffer es llamativo, máxime si se considera que desfigura la imagen de la fauna moderna (a lo Arreola) y presenta, en su lugar, una versión personal del mundo animal que se antoja como la pesadilla de esa clase de autores que intuyen que vivimos en un universo conflictivo que saca lo peor de las especies y las conmina a no dejar pasar ninguna oportunidad para imponerse sobre las demás. De modo que creemos que Alberto Chimal no se equivoca cuando afirma que, en la trilogía de este escritor, la Ciudad de México se reconoce con facilidad, justamente por el desencuentro tenso de criaturas como

> mutantes, máquinas, dragones, seres mágicos de las tradiciones varias de Occidente y también de las leyendas prehispánicas, que sobrevivieron a la muerte de quienes las habían olvidado. Todos [en fin] coexisten y guerrean entre sí porque la vida continúa, y sus combates se entablan como ahora los de narcos y policías, incluyendo las violencias, la tecnología y hasta el habla (Guzmán Wolffer sabe escuchar y escribir, desde hace tiempo, lo que se dice en la calle, lo estrictamente mexicano que no siempre llega a los libros). Pero a la vez, las aventuras del Ocelote de la Viga, del dragón Fafner, del hechicero Ferre o de la Caipiriña de Tlacotalpan suenan a otra cosa: pueden estar hechas de retazos, de ideas ninguneadas y de subgéneros malentendidos hasta el silencio, pero su interés no se detiene en jugar a que los lectores reconozcan las referencias, en "hibridar" historias conocidas ni en poner por escrito, como ya hacen demasiados, las películas de acción, los sedimentos de la cultura pop. (La estrategia, desde luego, conduce al mismo agotamiento de los géneros y subgéneros "establecidos": a la creación de nuevos compartimientos y nuevas etiquetas.) (2006, p. 1).

En efecto, el argumento de Chimal da qué pensar, particularmente si se analizan con detenimiento las características físicas de los individuos de *Bestias* y sus formas de relación y se admite que son el resultado de un concepto distinto del animal y, de paso, del humano: en este caso, un ente inferior, menos que secundario, que solo busca protegerse de los demás, al ser conciente del hecho de que habita en un mundo contaminado y tremebundo que lo obliga a «refugiarse en el subsuelo» y a escapar de la violencia física ejercida por un grupo de «mutantes» sin clasificación. Incluso, tal es el rebajamiento del hombre que, en esta obra, su presencia pasa desapercibida, dando pie si no al enaltecimiento, sí al protagonismo de un puñado de organismos descontrolados ––hemos indicado, carentes de clasificación—, que ponen en crisis la imagen y la acepción que han existido del animal.

Dada la precisión de este registro, agregamos que el *postbestiario* se hace notar a través de la idea de Guzmán Wolffer de socavar el humanismo arroliano, consistente en fortalecer el ser fáunico y plasmar, en su lugar, las evidencias que una mirada incauta y malograda capta al observar la realidad: nos referimos al caos, a la depredación, al conflicto permanente entre los seres vivos. Esto, reiteramos, que se describe sin reservas, contribuye a la concepción de un *postbestiario* irregular y desordenado, el cual ha sido diseñado a partir de la «crisis» del «relato» totalizador y del influjo de esa noción heterodoxa que priva en algunos registros literarios de la actualidad.

La Octava Plaga: el Recuento de un Antihumanismo

En las letras mexicanas, el tema de los invertebrados es un pretexto para indagar en el *espacio de lo menor*. Y ello porque se impone el reto de *magnificar* lo *imperceptible*, lo que no se ve o no se quiere ver por distintos motivos que van desde la valoración que se les brinda como seres vivos, hasta el contacto cotidiano que se mantiene con los mismos seres y que en sendas ocasiones provoca su ruina y destrucción.

En una reciente novela publicada por Bernardo Esquinca[6] (*La octava plaga*, 2011), se da fe justamente de esta concepción, señalándose tanto el desprecio que ha existido por parte de la sociedad a través de los años como la actitud que los insectos asumen, en el ahora, en contra de quienes consideran que son sus peores enemigos: los seres humanos.

6 Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972). Es narrador y ensayista. Ha escrito los siguientes libros: *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (2001), *Belleza roja* (2005), *Los niños de paja* (2008), *Los escritores invisibles* (2009), *La octava plaga* (2011), *Demonia* (2012) y *Toda la sangre* (2013). Sobre este autor, Luis Martín Ulloa plantea que: «Bernardo Esquinca también ha abordado el género [fantástico], si bien por terrenos y actitudes diversas. A este autor hay que verlo sobre todo como un narrador interesado en indagar en los recovecos oscuros de la mente donde, lo ha dicho él mismo, se encuentran claves definitivas para entender la naturaleza del ser humano. En sus textos se encuentran imbricados elementos policíacos, fantásticos y de horror. Sus influencias se localizan lo mismo en Ballard, Poe, Stephen King o David Lynch. Las atmósferas de sus textos suelen estar impregnadas del horror presente en la vida cotidiana, la cual siempre tiene ámbitos terribles y sucesos extraños pero cercanos» (Ulloa, 2007).

Lograda o fallidamente, la novela sintetiza la relación hombre-invertebrado y señala los temores que experimentamos ante un organismo que resulta extraño y, sin saberlo, es depositario de un sinfín de descalificaciones que reducen su complejidad e importancia en el desarrollo del ciclo vital. En unos de los pasajes del libro, que a continuación citamos, se habla de ello:

> Nosotros somos los verdaderos constructores de este planeta [apunta el narrador]. Por eso nos pertenece [...] Es un proceso que duró cientos de miles de millones de años [...] construimos el suelo sobre el que todo se alza. Con nuestros cuerpos y desechos conformamos la caliza, y sentamos las bases de gigantescas porciones de tierra. La caliza pura que se encuentra en todas partes de España, por ejemplo, fue fabricada con el polvo de nuestras conchas durante incontables generaciones. Igualmente hemos levantado monumentos que ustedes jamás podrían construir como los Apeninos en Italia y la cordillera de Chile (2011, p. 171).

Volcado de lleno en la prédica de lo «anómalo» (De la Garza, 2011), Esquinca capitaliza el rechazo social que existe ante los insectos con el fin de darles voz y argüir la pretendida importancia de los seres humanos en el momento en el que se los compara con otras criaturas aparentemente inferiores, y se revela que en el planeta, ante todo, sobreviven los más fuertes y numerosos y no aquellos que viven amparados por la inteligencia y la razón. Conciente entonces del efecto que genera subrayar la preponderancia del invertebrado en la construcción de un *thriller* surrealista, este escritor *empequeñece* el papel del hombre y *aumenta* el del insecto, lo que da como resultado un relato llamativo que cuestiona los términos de aquella literatura prohumana que salvaguarda las prioridades de la civilización, tal como ocurre con la que es, a nuestro entender, la cima mexicana de dicha tendencia: *Su nombre era muerte* (1947), de Rafael Bernal[7].

7 Rafael Bernal (Ciudad de México, 1915-1972). Narrador, poeta, ensayista y dramaturgo, autor de los libros *Federico Reyes, el cristero* (1941), *Improperio a Nueva York y otros poemas* (1943), *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945), *Trópico* (1946), *Un muerto en la tumba* (1946), *3 novelas policiacas*: *El extraño caso de Aloysius Hands*, *De muerte natural* y *El heroico don Serafín* (1946), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Gente de mar* (1950), *Caribal. El infierno verde* (1954-1955), *Teatro: Antonia, El maíz en la casa; La paz contigo y La carta* (1961), *Tierra de gracia* (1963), *El maíz en la casa* (1965), *México en Filipinas* (1965), *En diferentes mundos* (1967) y *El complot mongol* (1969). «En ocasiones hay autores que prevalecen por encima de su obra; su trabajo es un conjunto armónico que ensalza al escritor en sí mismo. Otras veces queda opacado por alguno de sus libros, uno de ellos destaca del resto, hasta el punto de que la mayoría de los lectores reconocen el título del libro pero muchos desconocen el nombre del autor. Un caso significativo, dentro de la literatura mexicana, es el de Rafael Bernal (México, 1915-Suiza, 1972). Podemos afirmar que es un autor casi desconocido, oculto detrás del éxito de una de sus obras, *El complot mongol*, uno de esos raros libros de culto que no dejó de reeditarse desde su publicación en 1969. Pero Bernal no es autor de una sola novela,

Comparativamente hablando, *Su nombre era muerte* es un melodrama con final trágico que manifiesta la plena confianza del autor en el poder redentor del hombre: un protagonista que combatirá, con todos los medios que están a su alcance, esa plaga maligna que son los invertebrados (seres que pretenden acabar, sin más, con la civilización).

Sobre esta propuesta, el crítico José Luis Martínez hablaba en un texto publicado a mediados del siglo pasado y la resumía en los siguientes términos:

> Cuando le conté a [Alfonso] Reyes el asunto de *Su nombre era muerte*, desde su lecho de convalecencia me decía que recordaba la existencia de una *Guerra de las moscas*, de tema paralelo cuyo autor, según lo averigüé más tarde, es Jacques Spitz. Sea como fuere, la novela de Bernal cuenta una historia cuya monstruosa fantasía consigue cautivar, no sin algunos tropiezos, a su lector. Un hombre, el relator mismo, ha huido a la selva del sudeste mexicano por odio y rencor contra los hombres. Allí vive embriagándose y enloqueciendo, conviviendo algunas veces con la tribu indígena de los lacandones que han hecho un dios de su huésped. En su soledad, comienza a obsesionarse por los moscos que lo asedian sin cesar y, en sus largos insomnios, no atento más que a su ataque, concibe la idea de que estos tienen un lenguaje que expresan a través de intermitencias y modulaciones de su zumbido. Pacientes observaciones lo llevan [...] a registrar este lenguaje que al fin, con gran sorpresa de los moscos, lograr poner en práctica él mismo, por medio de una flauta de carrizo. [...] Los moscos, mientras tanto, transmiten a sus máximas autoridades la noticia del hombre [...] y éstas [le proponen] organizar una batalla contra la especie humana en la que inocularán virus mortales hasta entonces no usados y, cuando hayan triunfado y esclavizado a la humanidad para que sirva a sus designios, su interlocutor les servirá de intérprete y será el tirano del mundo entero (1990, pp. 253-254).

El resumen nos hace pensar en la connotación que Bernal le brinda a los moscos: una connotación que, en contraste con la que Esquinca esgrime en su relato, remarca la heroicidad del yo y, al mismo tiempo, la malignidad del insecto, animal dañino que no amerita ningún tipo de festejo, sino, al contrario, su *rebajamiento* y *degradación*. Es así que, con esta novela, Bernal deja ver una *simplificación* literaria que *merma* el papel simbólico

sino un escritor prolífico que cultivó todos los géneros literarios. Su faceta como ensayista se ha materializado en importantes libros y artículos sobre historia y literatura. Rafael Bernal, por la calidad de su trabajo, debería estar entre los escritores mexicanos más reconocidos, porque su obra es una de las más completas de la literatura mexicana en el siglo pasado. Una producción de vanguardia, prácticamente desconocida, que se debate entre el reconocimiento y el olvido» (Coronado, 2011).

del insecto; una *reducción* artística que, amén de eliminar el protagonismo del animal, lo coloca en el *espacio de lo menor*, de lo que no vale la pena *magnificar* porque un ser vivo de tal calaña y progenie resulta cuestionable y no está a la altura ni de los seres humanos ni de otros animales más entrañables.

Llama la atención, por ende, la anomalía histórica que supone el caso de Esquinca cuando presenta un retrato estético de los invertebrados que se aleja por completo del estereotipo bernaliano; y llama la atención, principalmente, porque la propuesta del escritor se vincula con una idea específica sobre los animales, pero también sobre la literatura, consistente en combatir el lugar común y ridiculizar los esfuerzos de algunos por proponer un tipo de creatividad unívoca que se apega a los valores tribales. En esto, sin duda, Esquinca se aleja, y su propuesta remite a una lógica distinta, más interesada en proponer una imagen diferente del animal que en insistir en la cantaleta de siempre que reduce drásticamente el papel de semejante representación.

Conclusión

Distante de las imágenes *asequibles* del elemento animal, el *postbestiario* mexicano abunda en el cuestionamiento de lo establecido para indagar, con libertad, en los ámbitos de una realidad problemática. Se trata, según se vea, de una tipificación en la que caben todos los animales, o las mezclas que surgen de ellos, pero en la que jamás se guardan las distancias, ni mucho menos se toman en cuenta las categorías que existen —o han existido— al congregarlos y entender su particularidad. Desde esta perspectiva, hemos de admitir que el *postbestiario* mexicano niega una imagen clásica de los individuos no humanos, y permite, a modo de consecuencia, que personajes literarios como los «mutantes» viciosos de Guzmán Wolffer o los insectos vengativos de Esquinca cuestionen las afirmaciones que se hacen sobre tal o cual ser.

En múltiples sentidos, se debe considerar que el *postbestiario* mexicano se diversifica, y que, así como surgen las propuestas de los escritores antes mencionados, hay que considerar también las de otros que se alejan de los planteamientos de Arreola, en términos de apartarse de eso que, a todas luces y para la presente generación, es un «hoyo negro que absorbe [...] lo que está en su cercanía» (Da Jandra, 1997, p. 8). Literaturas como las de Cecilia Eudave (*Bestiaria vida*, 2008), Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008), Bernardo «Bef» Fernández (*Ojos de lagarto*, 2009), Mauricio Montiel Figueiras (*Los animales invisibles*, 2009) y Alberto Chimal (*La torre y el jardín*, 2012), entre otras, son la evidencia de que algo ha ocurrido con la utilización artística de la fauna en las letras mexicanas recientes, y que los lectores, en general, nos encontramos ante una fase diferente de tal utilización en la que el nexo de los hombres y las mujeres con los animales desaparece o se vuelve más dramática.

Evidentemente, pensamos en la crisis de una taxonomía cultural que ha perdido sus referentes y que, en función de tal inestabilidad, se impone el reto de nombrar la fauna

con la certeza cabal de que logrará apenas una aproximación. Casos como los de Guzmán Wolffer y Esquinca, cuyas novelas son todo menos tranquilizadoras, responden a tal escenario y contribuyen no sabemos si a un avance, pero sí a una etapa singular del tratamiento animal.

Referencias Bibliográficas

Arreola, J. J. (2004). *Bestiario* (20.ª ed.). México: Joaquín Mortiz.

Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.). (2012). *Filosofía, literatura y animalidad* (1.ª ed.). México: Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.

Coronado, X. F. (2011, junio 26). Rafael Bernal. Entre el olvido y el reconocimiento. *La Jornada Semanal*. Recuperado 1 de octubre, 2013, desde http://www.jornada.unam.mx/2011/06/26/sem-xabier.html

Chimal, A. (2006). Épica: Bestias. *Las historias*, 1-7. Recuperado 17 de noviembre, 2012, desde http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/epica-bestias/

Da Jandra, L. (1997). A manera de introducción. En Da Jandra, L. y Max, R. (Comps.) (1997). *Dispersión multitudinaria* (1.ª ed.). México: Joaquín Mortiz.

De la Garza, A. (2011). De la crueldad y lo anómalo. *Nexos.* Recuperado 9 de noviembre, 2011, desde http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulov2print&Article=2099502

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* (1.ª ed.). Madrid: Trotta.

Durand Ponte, V. M. y Durand Smith, L. (2004). Valores y actitudes sobre la contaminación ambiental en México. Reflexiones en torno al postmaterialismo. *Revista Mexicana de Sociología, 66*, (3), 511-535.

Esquinca, B. (2011). *La octava plaga* (1.ª ed.). México: Ediciones B.

Eudave Loera, C. A. y Lara, M. A. A. (2012). El bestiario en Borges y Arreola. En Bacarlett Pérez, M. L. y Pérez Bernal, R. (Eds.). *Filosofía, literatura y animalidad* (pp. 89-108). México: Miguel Ángel Porrúa, Universidad Autónoma del Estado de México.

Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas* (16.ª ed.). México: Siglo xxi Editores.

García Rojas, A. y González Reyna, J. (1961). El baron Alexander von Humboldt y su influencia en el desarrollo científico y económico de México. *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana, 24*, (1), 4-24.

Guzmán Wolffer, R. (2005). *Bestias* (1.ª ed.). México: Lectorum.

Lyotard, J. F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (2.ª ed.). Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.

Martínez, J. L. (1990). *Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949* (1.ª ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Noguerol Jiménez, F. (2012). Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida. *Variaciones Borges*, *33*, 127-148.

Picón Salas, M. (1944). *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural*

hispanoamericana (1.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
Rodilla León, M. J. (2008). Bestiarios del Nuevo Mundo: maravillas de Dios o engendros del Demonio. *Destiempos.com, 14* (3), 25-34. Recuperado 3 de marzo, 2011, desde http://www.destiempos.com/n14/rodilla.pdf
Rodríguez Ruiz, J. A. (2009). Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones. *Cuadernos de literatura, 14* (26), 14-51.
Sadurni, T. (2005). Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano moderno. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *31* (61), 91-109.
Trujillo Muñoz, G. (2000). *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores* (1.ª ed.). México: Universidad Autónoma de Baja California.
Ulloa, L. M. (2007). La narrativa de Jalisco a inicio del siglo XXI. *DEL@REVISTA*. Recuperado 30 de septiembre, 2013, desde http://www.jcortazar.udg.mx/dela/difusion/ulloa.php#
Zavala, L. (2004). *Paseos por el cuento mexicano* (1.ª ed.). México: Nueva Imagen.

Stevie Smith: Una Narrativa Crítica

Cecilia Chiacchio, Silvana Fernández, Anahí Mallol, Miguel Ángel Montezanti, María Laura Spoturno, Mercedes Vernet*

Nota del editor

Este artículo es resultado del trabajo de investigación del equipo dirigido por el Dr. Miguel Ángel Montezanti en el marco del Proyecto de Incentivos en los años 2008-2011.

Resumen: El artículo analiza los textos narrativos de la autora británica Stevie Smith, con especial atención en los elementos literarios que remiten a una «crítica social», articulada oblicuamente por un tratamiento artístico posvanguardista, en tanto no intenta traslucir una visión ideológica coherente de la autora, de la narradora ni de las relaciones de esta consigo misma, con el lenguaje y con los demás personajes. Se muestra que la figura de identidad, en los textos, se corresponde con la idea de un sujeto escindido, móvil, compuesto por la construcción de una identidad ficcional basada en identificaciones parciales, diversas y cambiantes que dan cuenta de las tensiones y complejidades ideológicas que afectan a un corte de una cultura en un momento histórico conflictivo.
Palabras clave: Stevie Smith, Narrativa, Crítica, Posvanguardia.

Abstract: *This article analyzes the narrative texts of British author Stevie Smith, focusing on the literary elements referring to what might be deemed as the expression of a «social criticism». In Smith's narrative, these elements are obliquely articulated by means of a specific artistic treatment, which might be considered as post avant-garde in that it does not seek to reveal a coherent ideological vision of the author, the narrator or the narrator's relationship with herself, with language and with other characters in the texts. The article argues that identity*

* Investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y del Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas comparadas (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata), Argentina. Correos electrónicos de contacto: anahimallol@yahoo.com.ar; laraspoturno@hotmail.com; angelmi@infovia.com.
Fecha de recepción: 09-10-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 47-62.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

corresponds with the idea of a split, mutable subject, constructed as a fictional identity based on partial, diverse and changing identifications which account for the ideological tensions and intricacies affecting a part of a culture in a conflictive historical moment.
***Key Words**: Stevie Smith, Narrative, Criticism, Post Avant-garde.*

Introducción

En un libro de aparición reciente en nuestro medio, Jacques Rancière (2010) ensaya una crítica radical contra las modalidades del arte moderno y sus formas de relacionarse con la política, y *a fortiori*, con la utopía de emancipación social que conlleva el modernismo estético en tanto ideología del arte. Señala allí la idea, que ha permanecido de forma acrítica y se ha contagiado de un movimiento a otro a todo lo largo del siglo xx, según la cual el arte puede, por medio de una denuncia de las mentiras de la apariencia y la mostración de una verdad, despertar al espectador de su cotidianeidad, hacerle ver algo que permanecía en el orden de lo invisible o invisibilizado por la ideología, y moverlo al cambio social.

Lo más novedoso es la lectura de Rancière, según la cual el arte llamado posmoderno muestra el imperio todopoderoso de la imagen y hace de las anteriores imágenes de «denuncia» social un elemento más de la marea representativa de nuestra actualidad, un eslabón más que permanece enlazado a los mecanismos del arte moderno, en tanto su valor no deja de estar basado en la separación entre artista y espectador, en la creencia en una potencia de denuncia de las obras y en la importancia de esta denuncia. El arte, en los dos casos, se presenta como portador de una verdad que debe ser transmitida. Y esta idea está basada en una concepción determinada del espectador: un sujeto pasivo que puede ser afectado e impresionado de una manera determinada por un objeto artístico.

Frente a ello Rancière señala una tercera posibilidad: la obra que no presupone un espectador pasivo, sino uno activo en su recepción. A este espectador el arte le presenta artefactos cuyo sentido está indeterminado, no guiados por una intencionalidad pedagógica del autor. Estas obras cruzan regímenes de signos y los ponen a entrechocar, producen así un efecto inquietante, un movimiento de los presupuestos, una actividad de los signos más allá de una respuesta esperada o esperable.

La mayor parte del tiempo, el teórico francés se refiere a obras plásticas y da ejemplos con el arte de la fotografía. Sin embargo, el concepto resulta por demás interesante para pensar los efectos que pueden producir, o que de hecho producen, algunas obras literarias, efectos que habían sido definidos, con antelación a las formulaciones de Rancière, como inquietantes y difíciles de definir, y más aún, de encasillar. Tal es el caso de la autora que nos atañe, Stevie Smith. Haremos aquí un análisis de su obra narrativa, con especial atención en los elementos propiamente literarios que remiten a lo que se podría llamar una «crítica social», pero desde una posición inédita, no articulada desde un posicionamiento autoral fuerte ni pedagógico, ni absoluto (como un ciudadano «dueño de la verdad»), ni vanguardista.

La Autora

Stevie Smith nació en Gran Bretaña en 1902 y murió en 1971. Escribió tres novelas y nueve libros de poemas. Su obra ha recibido una atención diversa de la crítica. Si bien en su momento no fue muy tenida en cuenta, ya que su aparición fue contemporánea del auge del círculo de Auden, luego las lecturas críticas que se hicieron de su obra abarcaron un abanico de posibilidades que fue desde una visión autobiográfica hasta una lectura de género o una ortodoxia bajtiniana, entre otras.

Si se quisieran sistematizar a grandes rasgos estas lecturas, se podría decir que hasta ahora la crítica se ha centrado en tres paradigmas diferentes: en primer lugar, el autobiográfico, con cuyo marco se intenta dar cuenta de la emergencia de sus libros a partir de vivencias personales; en segundo lugar, el estilístico o formal, que, subsidiario del *close-reading,* se detiene solamente en las características formales del texto, sin aventurarse a ese segundo tiempo, la interpretación, que ya señalara Starobinski (1974) en una temprana evaluación del formalismo como momento ineludible de una relación crítica con una obra literaria; y, en tercer lugar, una lectura ideológico-política de la obra. Dentro de esta última vertiente, ha tomado preponderancia la llamada «lectura de género», preferentemente bajo la corriente angloamericana, que se centra en la búsqueda de las imágenes de mujer o posiciones de mujer que surgen de los textos, e intenta situar ideológicamente la posición de la autora frente a los debates feministas. También hubo acercamientos sociológicos, sobre todo a la novelística, encarados como formas de observar, en su obra, una crítica a la clase media británica que le fue contemporánea.

Ello se ha debido, sin duda, a la gran complejidad de su escritura. No se trata solamente de un cerrado trabajo intertextual que exige siempre y en cada caso una relectura (y una reinterpretación), que haga el recorrido de las novelas a los poemas y viceversa, y de ellos a los dibujos que los acompañan (Montezanti, 2008), sino de que cada línea de sus versos aparece tramada, o codificada, en varios niveles simultáneos, desde la emergencia de un posible mundo diegético en tanto mundo narrado, a uno extradiegético que se hace presente por medio de intervenciones autorales, en un marco narratológico (Genette), hasta dislocaciones de la persona gramatical y pragmática del «yo poético», en un marco lírico (Stierle), lo que dificulta el recorte de una voz o posición autoral definida.

El Punto de Vista del Narrador o la Diferencia Narrador / Focalizador

Como ya dijimos, la crítica de la voz narrativa de Smith se ha centrado en un análisis a partir de la idea del dialogismo bajtiniano. Esta lectura ha arribado a importantes señalamientos con respecto a su poética. No obstante, nos ha parecido fructífero, a la luz de las recientes teorizaciones de Rancière, hacer un análisis más detallado del punto de vista autoral, elemento narrativo sobre el cual se despliega todo el juego textual de la narrativa de Smith, con sus matices y particularidades.

Su estilo errático y fragmentario, los saltos de una escena a la siguiente sin un hilo

cohesivo aparente, la no afiliación a una posición fija o estática, y la postura provocadora, incluso irreverente, de sus protagonistas hacen de su narrativa un desafío para lectores y críticos por igual. Las anécdotas alrededor de la publicación de *Novel on Yellow Paper* en 1936 en cierta forma reflejan ese desconcierto. El manuscrito fue rechazado por carecer de estructura y de posibilidades comerciales (Sternlicht, 1991, p. 9). Sin embargo, una vez publicada, la novela dio inmediata notoriedad a su autora en los circuitos literarios de Inglaterra y de los Estados Unidos. Tal fue la recepción de esta *opera prima* que el poeta Robert Nichols le escribió a Virginia Woolf, convencido de que era ella la autora: «You are Stevie Smith. No doubt of it. And Yellow Paper is far and away your best book» (citado en Spalding, 1989, p. 115).

En el artículo «Distancia y punto de vista», del teórico Wayne Booth, y en «Narración y focalización», de Mieke Bal, se hacen estudios más detallados de lo habitual acerca de las posibilidades del punto de vista narrativo. A partir de las tres grandes categorías de autor implícito, narrador no representado y narrador representado, y ya se trate de una obra en primera o en tercera persona, las opciones no cesan de multiplicarse y abrirse en un esquema arbóreo de divergencias posibles. No se trata de tener en cuenta que, la mayor parte de las veces, el narrador no es solo uno a todo lo largo de los textos, sino que hay también otras figuras intermedias; la más relevante es la del «focalizador», aquella instancia narrativa a través de la cual se observa, por un momento, una escena u otros personajes. A su vez, se puede dar la presencia de conciencias focales que «filtran» una parte de la narración pero que no son el narrador principal. Dentro de los narradores representados, hay observadores puros y agentes narradores; ambos pueden narrar o describir. También, hacer comentarios sobre lo que narran o describen; y ser conscientes de ellos mismos en tanto que escritores o no. Hay distintos tipos de distancia que los separan del autor, del lector y de otros personajes. Tanto el autor como el narrador, los personajes y el lector pueden mantener diversos tipos de cercanía y distancia con respecto a juicios de valor: moral, intelectual, estético. Hay narradores dignos de confianza (hablan o actúan de acuerdo con las normas implícitas del autor) o indignos de confianza (lo contrario). Los narradores indignos de confianza pueden estar librados a ellos mismos, sin el sostén y las versiones que aportan otros narradores, o no. Esta corrección de la visión del narrador puede darse desde el interior de la obra, por medio de otros narradores agentes, o desde el exterior, en el que hay elementos que conducen al lector a corregir o a establecer sus juicios y puntos de vista.

Las Novelas de Smith

Pompey Casmilus, la protagonista de las dos primeras novelas de la trilogía de Stevie Smith, hace su presentación en *Novel on Yellow Paper*. Esta obra está centrada en diversos momentos de la vida de Pompey, los cuales no son narrados cronológicamente, sino que están concatenados por la decisión de Pompey de narrarlos. La voz de la heroína condu-

ce a los lectores a desplazarse en el tiempo y en el espacio una y otra vez. Además de la alteración cronológica y espacial, la mayoría de los eventos y situaciones son presentados parcialmente: muchas veces las causas, orígenes o consecuencias son omitidos deliberadamente, interrumpidos por reflexiones personales o desvíos en el diálogo con el lector. Al romper con las convenciones de la narración lineal, desafía a los lectores a interpretar lo dicho e inferir lo omitido, incluso desde el mismo subtítulo de la novela: *Or Work it Out for Yourself*. Este proceso, inevitablemente, despierta el interés del lector, lo llama a la reflexión y lo sorprende mientras acompaña pacientemente el proceso de descubrimiento, a la vez que le impide saber con certeza qué valoración da la narradora, la autora, y qué valoración debe dar él mismo en tanto lector a los sucesos narrados. Recién una vez finalizada la lectura, puede volver sobre ella y afirmar de quién y de qué se trata la obra.

Over the Frontier es su segunda novela. El éxito de *Novel on Yellow Paper*, y la popularidad que le significó, la motivaron a enviar cientos de poemas a diferentes editores, lo cual queda registrado en *Over the Frontier*, en la que ya había empezado a trabajar (Spalding, 1989, p. 122). La completó en 1936, y Cape la publicó en enero de 1938.

La línea argumental de la novela podría sintetizarse así: Pompey Casmilus, la protagonista tiene una recaída nerviosa por la pérdida de Freddy, su novio, emprende un viaje, con su amiga Josephine, por el Báltico al sanatorio Schloss Tilssen, donde sigue una rutina de paseos, cabalgatas, tés y descanso, y donde conoce a Tom, y a otros personajes como Mrs Pouncer y el Coronel Peck, que la introducen en el espionaje. Pompey, de pronto, se encuentra en uniforme y cumpliendo «misiones»[1] para la inteligencia británica; en visiones oníricas, interviene como soldado, cruza la frontera (entre países, entre la paz y la guerra, entre una y otra Pompey); crece en su rol de espía; se fortalece pero también se desilusiona al ver que la causa propia y la que combatió no son tan diferentes: ambas se basan en la crueldad y el poder. Termina en un cuarto, encerrada, sumergida en sus pensamientos. La primera parte de la novela (Caps. I-VIII, pp. 1-119) transcurre en Inglaterra. El viaje recién se emprende en el Cap. IX (pp. 120-278).

Si tomamos las primeras páginas de *Over the Frontier*, podemos ordenar la narración en las siguientes secuencias: Pompey Casmilus se encuentra en una galería de arte, escucha un risa «cínica y maliciosa» (1982, p. 8) menciona otras galerías de arte (donde no desentonaría la risa), dice que hay una escalera y al final de ella una Venus. Un día un hombre, «alegre» (1982, p. 8) por haber bebido, subió la escalera y acarició la escultura, hasta que un uniformado lo separó de la Venus y lo hizo caer por las escaleras donde, finalmente, terminó víctima de una prostituta. Describe algunas pinturas, la primera es la de un caballo y su jinete; las facciones del jinete le recuerdan algunos dibujos de Beardsley[2]

1 Esta «aventura» resulta poco plausible para algunos críticos como Joyce Carol Oates (1982), que prefiere una lectura onírica de la aventura y simbólica del uso del uniforme.

2 El fragmento relevante de la novela reza: «...his face is so plump as the faces of some of the slim full faced

(1982, pp. 9-10). Impactada por el cuadro y por el precio que no puede pagar, trata de olvidarlo viendo otros (los describe y hace comentarios evocados por las imágenes, por ejemplo, de la playa) (1982, pp. 12-13), pero no puede olvidar el primer cuadro. Habla sobre el pintor Georg Grosz y luego hace comentarios sobre la guerra (1982, pp. 14-15) y sobre cómo los ingleses ven la posguerra en Alemania desde la distancia, como «la taza de té de alguien más» (1982, p. 15), deseando pasarla porque no tiene nada que ver con ellos. Sobre el final, vuelve a la imagen del jinete (1982, p. 16).

Estas secuencias que componen el primer capítulo (ocho páginas) carecen de un argumento en sentido tradicional. Acorde con la narrativa modernista, el relato no se organiza ni cronológicamente ni dentro de la lógica de causa-efecto, sino más bien en una concatenación de impresiones y evocaciones que van hilvanándose, y producen una ilación precaria entre secuencia y secuencia[3]. En lugar de coordinantes lógicos cohesivos, Smith utiliza muchas frases de relleno típicas del discurso coloquial. Ese tono que, sin embargo, la distancia de Woolf, es un tono asociado, probablemente, a la tradición del humor norteamericano de autores como Mark Twain y a un estilo conversacional lleno de vulgaridad y energía como la narrativa de Sinclair Lewis (Spalding, 1989, p. 115). No hay una jerarquización de los elementos narrados; dedica igual espacio a la historia del hombre y la Venus, a la descripción de los cuadros y a los comentarios sobre la guerra en sí y sobre la postura de los ingleses respecto de la guerra. En este sentido, la voz narrativa (Pompey, en primera persona, narradora y focalizadora la mayor parte del tiempo) deja que sus ideas e impresiones fluyan tal cual se dan en su mente, casi sin edición previa y sin diferenciación entre lo que la cultura dominante podría considerar significativo o trivial.

El argumento bélico aparece ya en las primeras páginas, con la presencia del uniformado y la referencia al pintor alemán exiliado en los Estados Unidos. A medida que avanza el relato, la atmósfera de amenaza y muerte se intensifica. En su análisis de las narrativas del frente civil[4] Cohen (2002, p. 8) identifica la imagen de encierro (motivos arquitectónicos, fantasías, encuadres narrativos) como una tercera opción que intenta romper con el binarismo doméstico/público. Los espacios cerrados son temporarios —no duran mucho dentro de la línea de la novela—, pero mientras son posibles permiten a las voces narrativas socavar la retórica de la guerra. En *Over the Frontier*, la atmósfera de claustrofobia se refuerza en los distintos espacios cerrados, físicos o metafóricos, y por el peso abrumador de un sentido permanente de amenaza. Y en cada movimiento, en cada

pouting degenerate people that you have in the drawings of Beardsley» (Smith, 1982, p. 10). (...su cara tan regordeta como algunas de las caras llenas de mohines y pucheros de los degenerados que se ven en los dibujos de Breadsley).

3 Véase, por ejemplo, la relación entre la risa que escucha Pompey y la historia del hombre y la Venus.

4 Cohen, plantea la constitución en las novelas de un espacio que supera lo público/privado, y una necesidad de luchar contra la «iconografía de la domesticidad que se quería imponer sobre las actividades públicas de las mujeres».

viaje y escape, se adapta y desmitifica la frontera como límite (Cohen, 2002, p. 89) y se construye un entramado que cuestiona y desnaturaliza el sentido de la guerra. Al final de la novela, Pompey observa por la ventana de su cuarto y reflexiona:

> I*s then power and the lust for power the very stuff of our existence, the prop of our survival, our hope of the future, our despair of the past? [Entonces... ¿son el poder y el deseo de poder la esencia de nuestra existencia, el sostén de nuestra supervivencia, nuestra esperanza en el futuro, nuestra angustia por el pasado?*[5]*]; Power and cruelty are the strength of our life, and in its weakness only is there the sweetness of love* [El poder y la crueldad constituyen la fuerza, y sólo en su debilidad encontramos la dulzura del amor] (Smith, 1982, pp. 277-278).

Si se entiende el viaje de Pompey a Alemania como una iniciación, toda la primera parte del libro sirve, por un lado, para comprender su situación y justificar su necesidad de dejar Inglaterra por un tiempo y, por otro, para presentar la visión de Inglaterra en términos de «Imperio» y, de esta manera, introducir el tema de la guerra y la iniciación del personaje en el mundo bélico. Pompey, en la primera parte, es reflexiva, sarcástica y profunda, conocedora de la realidad en la que se encuentra. Sin embargo, en la segunda parte, sin perder su ironía y sarcasmo, parece ser un poco más inocente en un mundo que, al principio, no conoce tan bien. O al menos presenta los hechos de manera más inocente: lo que parecen ser excursiones y cabalgatas de descanso de pronto se convierten en entrenamiento y misiones de espionaje. Pero, en el transcurso de éstas, enfrenta la crueldad y la hipocresía en hechos concretos y comienza a comprender que los objetivos que la guiaban a creer que estaba del lado correcto, del lado justo, no eran tan claros ni tan distintos a los otros, los del enemigo. En esta estructura, el texto mantiene aspectos de una novela de aprendizaje.

A medida que avanza en su «carrera» de espía, la realidad se vuelve más aprehensible para la protagonista, aunque, a la vez, parece enajenarse cada vez más y caer en la ambigüedad del mundo exterior/interior. Muchas veces Tom debe sacudirla para que ella responda, como si estuviera en un estado de trance. Esta sensación es descripta ya en los primeros capítulos, cuando la narradora estaba afectada por el dolor:

> *...there is a time, one may be with a friend, with a very dear friend, it makes no difference, when loneliness and the fear that waits upon it strikes at the physical heart, so that there is a pain that is physical with the physical pain of a very extreme icy coldness. And the power of speech departs though there was never a greater desire for speech, however banal, and never a greater desire to watch in friendliness the face of some familiar friend* (Smith, 1982, p. 121).

5 Todas las traducciones son de los autores.

> [... existe un momento, uno puede estar con un amigo, con uno muy querido, es lo mismo, cuando la soledad y el miedo que la acecha atacan el corazón físico, entonces hay un dolor que es físico con el dolor físico de una extrema frialdad helada. Y la habilidad del habla desaparece a pesar de que nunca fue mayor el deseo de hablar, siquiera banal, y nunca hubo un mayor deseo de observar con simpatía la cara de algún amigo conocido].

La experiencia es la de estar viva y muerta a la vez, muerta en vida, lo que la lleva a pensar en Titurel (*Parsifal* de Wagner), muerto pero con vida en su tumba (imagen que ya tomó en «An Afterthought»). Cuando la guerra se convierte en una vía de escape de la rutina, Pompey parece superar esa sensación de muerte-en-vida:

> *Let Titurel have his song of praise [I rejoice while I live in this tomb], his mimby-mamby reconciliation with his deplorable status quo, his bed-bottom false coming to terms with a life-in-death existence; for me no more, no more, no more ever again* [Que Titurel tenga su canción de alabanza (me regocijo mientras vivo en esta tumba), su estúpida reconciliación con el deplorable *status quo*, su falsa aceptación de una existencia de vida en muerte; para mí nada más, nada más, nunca más] (Smith, 1982, p. 222).

Sin embargo, en muchas escenas, ella se paraliza y se diluye en un mundo onírico, con la ambigüedad de los elementos que corresponden a la realidad y los que corresponden a la imaginación, por momentos una alineación con el surrealismo y lo onírico que resulta adecuado para expresar la pesadilla y el grotesco de la preguerra, pero que no deja de producir una perplejidad y una desconfianza en el lector con respecto a lo narrado que se hace extensible a diferentes momentos del argumento (Hynes, citado en Schneider, 1997, p. 38).

La novela *The Holiday* (1949) constituye la tercera entrega de la trilogía en cuestión. Las líneas argumentales y los personajes de los tres textos entran en un diálogo fluido, que es necesario transitar para completar su sentido[6]. La tercera novela, al igual que sus antecesoras, fue bien recibida por la crítica y por el público en Inglaterra en el momento de su primera aparición.

El título orienta el tema y anticipa una tensión que será central, pues se trata solo de un descanso y alejamiento temporales de la rutina diaria. Pronta a entrar en licencia de vacaciones, Celia acepta la invitación de su querido primo Casmilus («Caz»)[7] y decide

6 Asimismo, es posible establecer relaciones entre *The Holiday* y la obra de Virginia Woolf. Severin (1997) explora esas relaciones y Huk (1999) también alude a ellas a través de una reseña crítica del trabajo de Severin.

7 Casmilus es el nombre de la narradora de las dos novelas anteriores. Y el viaje como metáfora aparece en las otras novelas de Smith.

partir hacia un descanso en el norte de Inglaterra, en Lincolnshire, donde los espera el tío Heber, vicario y padre de Tom Fox. En la travesía, también los acompaña Tiny, uno de los compañeros de trabajo de Celia, a quien Caz invita al viaje, forzado de alguna manera por el deseo de su tío de ver al muchacho. La novela puede dividirse en dos partes: la primera mitad (Cap. I-VIII) se desarrolla en Londres y comprende el tiempo de preparación para la vacación que se extiende durante unos catorce días; la segunda parte se inicia con el viaje en tren hacia Lincolnshire, para trasladar la acción así al campo, principalmente a la casa del tío Heber (Cap. VIII al XIV). Ya en viaje, Celia se siente invadida por algunas memorias de la infancia, que la retrotraen a su pasado en la India junto a su primo Caz y a Raji, un amigo indio de la niñez. Esta línea argumental, que puede parecer sencilla a primera vista, se complejiza con la introducción de personajes como Raji, Clem, Basil y Tom, que ponen en escena la tensión existente entre las colonias y la nación británica, el nacionalismo y el imperialismo. Raji remite a la realidad de los oprimidos en campos de detención en la India. Sin embargo, la gravedad de este tema aparece mitigada, en principio, a través de una presentación en la que prevalecen el humor y la ironía. Es precisamente en este sentido que Severin (1997) afirma que la novela problematiza la difícil relación con el Otro, el cual, en el esquema del colonialismo, siempre es visto como inferior a uno mismo.

Sobre la mitad de la narración, Celia se define a sí misma como una muchacha de clase media que se identifica con los intereses de Inglaterra aun si tiene conciencia de que estos intereses pueden ir en detrimento de la formación de un mundo mejor. De hecho, en el personaje de Celia confluyen tendencias ambivalentes respecto de la época de la posguerra en Inglaterra. A partir de identificaciones conflictivas, Celia, que se pronuncia como «Pro-Inglaterra» al comienzo, describe la época como un período de grandes incertidumbres para ella y su entorno, en el que el orgullo aparece mezclado con la culpa y la fiesta con el trabajo. Su percepción de las reuniones sociales a las que asiste, que suspenden, solo de modo parcial, al igual que el trabajo, la realidad de la posguerra y del Imperio, colabora con la creación de esta atmósfera. Así, la descripción de una de esas reuniones en la casa de Lopez ocupa una buena parte del texto:

> *It is a wonderfully successful party at Lopez's this evening. It is a year or so after the war. It cannot be said that it is war, it cannot be said that it is peace, it can be said that it is post-war; this will probably go on for ten years. Most of us at this party are working in Ministries in Relief, in Relations, on Committees, on Commissions, clearing up, sorting, settling, we are also exasperated, we feel that we are doing nothing, we work long hours, but what is it, eh? So we feel guilty too. But at this party we are very happy and we take hold of our happiness to make something of it for the moment* (Smith, 1999, p. 13).
>
> [Es una fiesta magnífica en casa de López esta noche. Pasó un año aproximadamente desde la guerra. No se puede decir que estamos en guerra, no

> se puede decir que estamos en paz, se puede decir que es la posguerra, y es probable que sigamos así por diez años. La mayoría de los que estamos en la fiesta trabajamos para Ministerios de Socorro, en Relaciones, en Comités, en Comisiones, limpiando, ordenando, acomodando, también estamos exasperados, sentimos que no hacemos nada, trabajamos muchas horas, pero ¿qué nos pasa? Nos sentimos culpables también. Pero en esta fiesta estamos muy felices y nos aferramos a esa felicidad para hacer algo momentáneamente].

La narradora describirá uno a uno los temas de conversación tratados en la reunión e incluirá sus percepciones al respecto. Sabemos, a partir de su relato, que todos los convidados son parte del esquema del gobierno británico; pues, de una u otra manera, todos trabajan en ministerios, comisiones o comités del Imperio. Luego, la voz de Celia se centrará en la culminación del encuentro, en sus sensaciones, para luego transitar el regreso a su casa. En la descripción del trayecto, aparece la ciudad de Londres en primer plano, con sus rincones, cafés y famosa pastelería. Al parecer, Smith intenta pintar en la novela las costumbres de la época, la vida de la ciudad, las salidas de campo y el entretenimiento de la gente, que aparece contrapuesto a la tristeza e incluso a la melancolía, la sensación de desolación y el vacío de los que es presa la joven. Este vacío, asociado en parte a una infancia casi huérfana, se tematiza en las conversaciones que mantiene con su tía y algunas de sus amistades en las que esta intenta explicar el origen de la infelicidad. Como señalamos con anterioridad, en el escenario de la novela, la vida social y el trabajo ayudan a olvidar los temas políticos, pero solo por un momento, como muestra el siguiente fragmento en el que la conciencia de la narradora parece desdoblarse:

> *I am very happy when I am working, and so is Tiny, we work very cleverly and quickly. Then why do you not always work hard and so forget your beastly unhappiness? Oh well, that is just to say, I am happy when I am unconscious* [Soy muy feliz cuando estoy trabajando, y Tini también, trabajamos con inteligencia y rapidez. Entonces, ¿por qué no trabajamos siempre así y olvidamos nuestra monstruosa infelicidad? Oh, bueno, yo sólo quería decir, soy feliz cuando no estoy consciente] (Smith, 1999, p. 51).

Más aún, la charla ocupa un lugar primordial en la novela, que puede considerarse como un gran entramado de conversaciones. A través de la introducción de diálogos o de su alusión en el recuerdo de Celia, el texto presenta las (pre)ocupaciones de los personajes, sus opiniones respecto del amor, la condición de la mujer, su posición frente a la situación política de la posguerra y la Inglaterra imperial, entre otros[8]. Por otro lado, este

8 Para Spalding (1988) y Civello (1997), en esta novela Smith pone en escena sus propias tribulaciones respecto del amor.

recurso contribuye a la construcción de un discurso muy dinámico y acentúa el carácter dramático del texto. Dado que la perspectiva de la narración corresponde a Celia, el diálogo se vuelve un recurso efectivo a través del cual el texto recoge otras voces, distintas de la de aquella, de manera vívida y sin que medie, en general, el juicio de la narradora. Las conversaciones, por lo general, tienen a Celia como protagonista, y sus interlocutores más frecuentes son su estimado compañero de trabajo Tiny, su gran amiga Lopez, su amigo Raji, sus primos Caz y Tom, su tío Herber y su tía. Al igual que en las otras entregas, el dialogismo y la heterogeneidad aparecen como rasgos salientes del discurso que construye Smith en *The Holiday*.

El discurso se constituye en relación con otros discursos, o «exteriores», para emplear la terminología de Authier-Revuz (1984), que son presentados con mayor o menor explicitud. Los diálogos, por ejemplo, no aparecen señalados con las convenciones de puntuación habituales, lo cual puede leerse como un intento por no definir los límites de las distintas voces que ingresan al universo narrado, que desafía las pautas establecidas por el sistema. De alguna manera, podría pensarse que esta transgresión encuentra su contraparte en el tratamiento de los temas que la novela aborda. Es preciso notar que la estrategia antes descripta, sumada a otras como la inclusión de innumerables referencias literarias, históricas, filosóficas, políticas, la introducción de distintas lenguas (francés, alemán, italiano, latín) y la comunicación permanente con otros géneros discursivo-literarios, impone grandes exigencias para el lector. Una parte importante de la obra se construye en una relación de intertextualidad con la obra poética de la propia Smith, algunos de cuyos poemas aparecen en el texto, y con otras obras literarias como *Maud*, de Tennyson (2008), que se convierte en un motivo central para el desarrollo de las reflexiones de Celia respecto de las virtudes y problemas del amor y del casamiento.

La Construcción de una Identidad Problemática

Mientras el lector acompaña a la voz narrativa en su discurrir, le cuesta encontrar una respuesta satisfactoria para las preguntas «¿Quién es Pompey Casmilus?, ¿quién es Celia?». Mary Gordon ofrece un sucinto repaso por su vida ficcional:

> *It is the story of Pompey Casmilus, a young woman who lives in the suburbs and works as a secretary for a kindly publisher of women's magazines. Pompey's vision is unfixed and always shifting. Death, madness, grief peer over one shoulder, but behind the other is a sight so risible, a conversation so irresistible in its absurdity that death and madness, cruelty and grief must flee. At the end of the novel, Pompey is mourning her lost lover. She has decided she is not right for marriage; that her rhythm is friendship with its comings and goings; that her beloved Freddy in his resolute small mindedness would choke her quite to death* (Smith, 1982, p. 57).

> [Es la historia de Pompey Casmilus, una joven que vive en los suburbios y trabaja como secretaria de un editor de revistas femeninas. La visión de Pompey nunca se fija y está en constante cambio. La muerte, la locura y el dolor se asoman por detrás del hombro, pero se esconde también algo irrisorio, una conversación tan irresistiblemente absurda que la muerte y la locura, la crueldad y el dolor deben desaparecer. Al final de la novela, Pompey llora por su amante perdido. Ha decidido que no es apta para el matrimonio; que el ritmo de su vida está marcado por sus amistades, por sus idas y venidas; que su amado Freddy en su estrechez mental la ahogaría hasta la muerte].

Si bien Gordon alude a los que podrían considerarse los puntos salientes, este pasaje resulta una descripción insuficiente, ya que no refleja el proceso en que se desenvuelven los acontecimientos y descripciones al simplificar un tanto la aproximación a una obra compleja. Pompey se crea a sí misma, con la invención de su nombre, y es mucho más que una secretaria: ella es una gran lectora y poeta cuyos trabajos, todavía inéditos, están incluidos entre sus comentarios. Aunque disfruta de su intensa vida social, sueña con la soledad y el placer que le puede otorgar un almiar en una torre de marfil. De su empleo habla poco: solo a través de comentarios despectivos sobre las lectoras de las revistas femeninas da a entender que trabaja en una editorial. Se concentra en sus amigos, los describe y deja entrever sus opiniones y sentimientos respecto de infinidad de cuestiones. La vida en los suburbios es interrumpida a menudo a causa de sus viajes y de visitas a varias amistades. La pérdida de su prometido no implica solo el rechazo del amor, sino también de la domesticidad como ideal.

A través de este fluir de relatos, opiniones y reflexiones, el lector es forzado a descubrir quién es Pompey: el lenguaje de la narración puede ser entendido como un recurso o un medio utilizado para dar forma al ser del hablante (Barker y Galasinski, 2001, p. 30), que se construye en el intercambio verbal con el otro, quien, en el caso de la novela, no es solo el resto de los personajes, sino también el lector. La protagonista se relaciona con los demás, negocia y renegocia su propio yo, en un proceso de construcción que nos lleva a rechazar una noción de identidad como una esencia atemporal, para aceptar que ella es, sobre todo, una cuestión de pertenencia, un descubrimiento de uno mismo en relación con el otro y, por tanto, y cambiante (Nunam y Choi, 2010, p. 3).

Las descripciones detalladas de Pompey ocupan varias páginas, pero luego no vuelven a ser referidas, tal como ocurre con Cyril, Charlotte o Larry; otros personajes, como Leonie y Harriet, van y vienen. En el movimiento constante, se deja ver la imagen de la protagonista como jinete no solo de su destino, figurado en el caballo Kismet, sino también de sus relaciones. William, el amigo que la comprende cuando Freddy no puede, descifra su actitud: «You ride your friendships lightly, Pompey» [«Manejas tus amistades con ligereza, Pompey»] (Smith, 1994, p. 197), le dice mientras echa luz sobre la metáfora de la cabalgata al inicio de la novela.

El ritmo de estos recorridos es reconocido por Pompey luego de haber vivido sus experiencias, en particular frente a la imposibilidad de aceptar a Freddy. Su relación estrecha y fugaz con sus amigos es fuente de placer, el cual podría asimilarse al brindado por la comida como se desprende del uso de los verbos seleccionados por ella misma:

> *Oh to taste, sample, flavour – how much of my life is spent in this enjoyable frivolity. How greatly I enjoy for a week-end, for a week, perhaps for a fortnight, to savour the lives of my friends* [Ah… probar, degustar, saborear; dedico una gran parte de mi vida a esta frivolidad. Cuánto disfruto probar el sabor de las vidas de mis amigos durante un fin de semana, una semana o quizás dos] (Smith, 1994, p. 196).

Este ritmo es parte vital de su naturaleza a tal punto que admite llevarlo en la sangre, ya que sin sus amigos (es decir, sin otras voces, que son otras tantas versiones de su identidad, a las que no siempre da crédito de todos modos) no puede encontrarse a sí misma. Recurre a un refrán popular para admitirlo: «Show me a man's friends and I'll show you the man» [«Dime con quién andas y te diré quién eres»] (Smith, 1994, p. 197).

Sin embargo, la imagen propia como reflejo de quienes la rodean le otorga más interrogantes que certezas, debido a la diversidad de sus amistades. En este punto crucial de su razonamiento, llega a dudar de sí misma, considerándose una «quimera» compuesta de las partes incongruentes brindadas por cada uno de sus amigos.

Luego de las tribulaciones transitadas, tanto Pompey como Celia cuestionan su mera existencia y llegan a una definición de sí mismas que está estrechamente ligada a sus amigos y a la gente que las rodea. Hacia el final de la primera novela, Pompey interrumpe el relato sobre su estadía en la casa de la Sra. Fantaccino y la descripción de sus muebles con la siguiente reflexión:

> *I have travelled and come and gone a great deal. I am a toute entiére visitor. That is what I am being all the time. I visit and visit and visit, my darling friends, my less darling friends, my acquaintances. I am very grateful to them all. In visiting I find a very great deal of comfort and satisfaction, and each least place where I visit I am so enchanted and so happy that it is another visit and that at the end of the time I may say: Goodbye and thank you, goodbye* (Smith, 1994, p. 212). [He viajado, he ido y venido muchas veces. Soy una visitante *tout-entière*. Eso es lo que soy. Visito, visito y visito a mis amigos queridos, a los no tan queridos y a mis conocidos. Soy agradecida con todos. Me siento cómoda y satisfecha durante cada visita, y cada vez me siento tan encantada y feliz de poder decir al final de la visita: Adiós y gracias, adiós].

Conclusiones

Más allá de las distinciones y sutilezas que es posible leer a la luz de los desarrollos posformalistas en relación con los narradores, y también, podría decirse, más acá de una lectura que siguiera una línea feminista, la figura de narrador que se desprende de las novelas de Stevie Smith, una figura fluctuante, no siempre idéntica a sí misma, conflictiva, idiosincrática, hecha de una mezcla de experiencias «vividas» y de frases hechas o lugares comunes idiomáticos que se yuxtaponen o se superponen o se suceden sin obedecer a una lógica estricta, remite a la idea de sujeto que presentara la teórica italiana Rosi Braidotti (2000). Dice Braidotti:

> El poder de síntesis del yo es una necesidad gramatical, una ficción teorética que mantiene unidos todos los estratos diferentes, los fragmentos integrados del horizonte siempre huidizo de la propia identidad (p. 196).

El sujeto, entonces, montado más sobre la base de una modalidad esquizofrénica que neurótica, se presenta de hecho como un *collage* de partes que no logran un todo armónico. Hay en él una cantidad de estratos superpuestos que se activan de modo fluctuante ante estímulos diversos. Así, en el sujeto mujer hay una diferencia interna dentro de cada unidad considerada como individuo.

Pompey, como personaje o como arquetipo del sujeto mujer contemporáneo, está constituido por una multiplicidad. Escindida, fracturada, remite a una red de niveles de experiencia: a una memoria constituida colectivamente por un conjunto de voces no siempre concordantes, una genealogía corporizada, que es tanto biológica como cultural. Es posible observar, por el modo en que Smith construye el personaje, que tanto en el plano consciente como en el de su inconsciencia, su identidad se juega en una serie de identificaciones diversas, fluctuantes, y en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la nacionalidad, la edad, las elecciones sexuales, la pertenencia a una comunidad lingüística y cultural. La identidad, lejos de ser monolítica o aun monolingüe, se muestra así como un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; se constituye en una vinculación con los otros, o con la otredad como instancia; y se fija en virtud de la memoria y los recuerdos en un proceso genealógico.

Por último, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional, o lingüístico, en la medida en que las palabras que la protagonista emite producen, muchas veces, situaciones indeseadas y conflictos con los demás por cuanto sus reinterpretaciones, en términos emocionales e ideológicos, escapan a sus intenciones conscientes y exponen las tensiones sociales preponderantes que las animan como un sustrato supraindividual.

El escenario de la posguerra no hace sino acentuar las discordancias; en el mismo sentido funciona la elección por parte de Smith del subgénero «novela de aprendizaje». Sus relatos, complejos, no regidos por una razón dominante ni por una moral universali-

zante, sino remitidos a la más particular de las experiencias singulares, las tribulaciones de los movimientos de una subjetividad escindida, rehúyen a una rápida clasificación de su narrativa, tanto como a una lectura tranquilizadora o normativa. Lo importante es poder nombrar y representar las áreas de tránsito que existen entre esos niveles de la experiencia; lo que cuenta es el ir, el proceso, el pasaje, reelaborando las estructuras multiestratificadas del sí mismo corporizado tanto en la identificación imaginaria de los personajes cuanto en el lenguaje que cada uno pone en acto.

Todos estos elementos han sido la causa tanto de la dificultad de los textos en prosa de Smith para ser leídos por un público extenso como de que sean profundamente apreciados por escritores, poetas y un público especializado. La autora construye, a partir de sus elecciones lingüísticas, temáticas y formales en todos sus niveles, una verdadera experiencia de lectura para que quien se interne en su obra salga transformado, poniendo en tela de juicio sus propios puntos de vista y sus modos de hablar y concebir las relaciones entre las naciones, entre los géneros, entre las personas. Desde allí convoca a una actividad del lector entendido como lector emancipado, un lector que debe marcar recorridos, tomar decisiones, porque no es llevado por una lectura ideológicamente guiada. El desconcierto que provoca no es el menor, sino tal vez el mayor y el más arriesgado y sostenido de sus méritos.

Referencias Bibliográficas

Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages,* (73), 98-111.

Bal, M. (1983). The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. *Style, 17* (2), 234-269.

Barker, C. y Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. Londres: Sage.

Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press.

Booth, W. (1996). Distance and Point-of-View: An Essay in Classification. Hoffman, M. J. y Murphy, P. D. (Eds.). *Essentials of the Theory of Fiction* (pp. 83-99). Durham, NC: Duke University Press.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Civello, C. (1997). *Patterns of Ambivalence. The Fiction and Poetry of Stevie Smith.* Columbia: Camdem House.

Cohen, D. R. (2002). *Remapping the Home Front: Locating Citizenship in British Women's Great War.* Boston: Northeastern University Press.

Genette, G. (1972). *Figures III*. París: du Seuil.

Gordon, M.(1991). Preface to *Novel on YellowPaper*. En Sternlicht, S. (Ed.). *In Search of Stevie Smith*. Siracusa: Syracuse University Press. Texto original publicado en 1982.

Huk, R. (1999). Misplacing Stevie Smith [Reseña de Civello, C. A., *Patterns of Ambiv-*

alence: The Fiction and Poetry of Stevie Smith y de Severin, L., *Stevie Smith's Resistant Antics*]. *Contemporary Literature*, *40* (3), 507-523. Recuperado 26 de marzo, 2011, desde http://www.jstor.org/stable/1208888.

Montezanti, M. (2008). Stevie Smith: una poética de la transmutación. En *Actas de las Terceras Jornadas Internacionales de Cultura y Literatura en Lengua Inglesa*. CD-ROM. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Nunam, D. y Choi, J. (2010). *Language and Culture: Reflective Narratives and the Emergent of Identity*. Nueva York: Routledge.

Oates, J. C. (1982, octubre 3*). A Child with a Cold Cold Eye* [Reseña de Smith, S., *Novel on Yellow Paper*]. *The New York Times*. Recuperado 26 de marzo, 2011, desde http://www.nytimes.com/1982.

Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Schneider, K. (1997). *Loving Arms: British Women Writing the Second World War.* Kentucky: University Press of Kentucky.

Severin, L. (1997). *Stevie Smith's Resistant Antics*. Madison: University of Wisconsin Press.

Smith, S. (1982). *Over the Frontier.* Nueva York: Pinnacle Books.

Smith, S. (1994). *Novel on Yellow Paper; or*, *Work it out for Yourself.* Londres: Virago Press.

Smith, S. (1999). *The Holiday.* Londres: Virago Press.

Spalding, F. (1989). *Stevie Smith: A Biography.* Nueva York: Norton.

Starobinski, J. (1974). *La relación crítica.* Madrid: Taurus Ediciones.

Steirle, K. (1972). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique* (32), 422-441.

Sternlicht, S. (Ed.). (1991). *In Search of Stevie Smith.* Siracusa: Syracuse University Press.

Tennyson, A. (2008). Maud. *The Works of Alfred Lord Tennyson.* Hertfordshire: Wordsworth Editions.

España, aparta de mí este cáliz, de César Vallejo: un Diálogo Fecundo entre Cristianismo y Marxismo

Claudia Teresa Pelossi*

Nota del Editor

Este artículo ha sido presentado por la autora como trabajo de aprobación de un seminario a cargo del Dr. Enrique Foffani en la Maestría en Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata y recomendado por el docente.

Resumen: El discurso crítico vallejiano se halla, básicamente, dividido en dos posturas: entre quienes sostienen que se trata de una poesía que gravitó siempre en el cristianismo, desde el inicio al cierre del ciclo, y los que defienden la idea de que el cristianismo es abandonado, en los últimos años de sus vida, para ser sustituido por el marxismo. Una tercera línea intenta aunar a ambas y hacer de Vallejo el poeta que anticipa, en América Latina, lo que se llamó la Teología de la Liberación. Particularmente, adherimos a la última por lo cual hemos analizado algunos poemas correspondientes a *España, aparta der mí este cáliz*, para observar de qué manera el vate logra un sincretismo perfecto entre esas dos doctrinas.
Palabras Clave: Vallejo, España, Cáliz, Cristianismo, Marxismo.

Abstract: *Vallejian critical speech is, basically, divided in two positions: between those who argue that it is a poetry that always gravitated in Christianity from the beginning to the end of the cycle and those who defend the idea that Christianity is left, in the last years of his life, to be replaced by Marxism. A third line attempts to combine both and do of Vallejo the poet who anticipates, in Latin America, what was called Liberation theology. Particularly we adhere to the third, so we have analyzed some poems for* España, aparta de mí este cáliz*, to observe how the poet achieves a perfect syncretism between these two doctrines.*
Keywords: *Vallejo, Spain, Chalice, Christianity, Marxism.*

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora de Textos por la Fundación LITTERAE. Docente e investigadora de la USAL. Correo electrónico: claudia.pelossi@gmail.com.
Fecha de recepción: 09-10-2014. Fecha de aceptación: 11-11-2014.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 63-78.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Sabemos que el escritor peruano César Vallejo viajó a España, por primera vez, en 1925, por una beca, que había obtenido durante su estadía en la capital francesa, destinada a estudiantes latinoamericanos que deseaban seguir una carrera en aquel país, pero se vio obligado a renunciar a ella en 1927. No obstante, su verdadero contacto con la madre patria se inició a fines de 1930, cuando, expulsado de Francia por razones políticas, debió fijar su residencia en Madrid. Si se le da más importancia a este viaje es por considerar el contexto ideológico de la vida del poeta en ese momento y la repercusión que tuvo en él la experiencia política de la cual fue testigo. El poeta peruano estuvo allí en los momentos decisivos de la coalición republicano-socialista conformada para derrocar a la Monarquía y presenció el triunfo republicano en las elecciones del 12 de abril de 1931, así como la tensión vivida por los españoles en los días que siguieron a la victoria electoral, víspera de la nueva República. Identificado desde el principio con la nueva causa, justo es pensar que, ante tan agitados e importantes sucesos, Vallejo no permaneció inactivo. Regresó a Francia y, al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, de inmediato ayudó a organizar comités de defensa de la República, puso oído atento a las noticias provenientes de España y escribió varios artículos a favor de las ideas defendidas por el Frente Popular. El 15 de diciembre del mismo año, viajó por pocos días a Barcelona y Madrid y, ante la realidad que allí se mostraba, sintió en carne propia la tragedia de la lucha. Su último viaje fue en julio de 1937, como delegado, al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, durante el cual recorrió Madrid y Valencia en compañía de otros escritores.

Fruto de las reflexiones, impresiones y sentimientos que el poeta experimentó a causa de los sucesos bélicos de la guerra civil española es el libro *España, aparta de mí este cáliz*, poemario de quince composiciones, la última de las cuales aporta el título al todo. Se trata de versos dotados de una fuerte carga de angustia y dolor, escritos en apenas tres meses, a finales de 1937 y comienzos de 1938, y publicados póstumamente, en 1939, gracias al empeño de su viuda Georgette Vallejo.

Si bien el poeta va fijando a lo largo de esta obra la geografía y los desplazamientos correspondientes a los acontecimientos bélicos y alude a personajes reales, el valor de esta obra no radica en sus aspectos documentales, sino en la calidad estética de sus versos y, fundamentalmente, en los alcances universales que le permite traspasar las barreras de un hecho histórico concreto para elevarse a las alturas de un drama de la humanidad toda, de la sociedad humana en su conjunto, que busca anhelante un mundo en el que se pueda vivir con dignidad y justicia:

> Si [...] el libro se salva de lo que hubiera podido ser su limitada referencia a una experiencia histórica determinada, es por constituir precisamente el máximo logro vallejiano de comunicación entre su yo poético y el posible lector. Un equilibrio expresivo que, colocándose en el fondo mismo del

> dolor humano, se pone a la altura de las mejores obras de la lírica hispánica (Noriega, 1985, 346).

Como en el *Guernica* de Picasso, se recortan fragmentos de vida y de muerte, gritos aislados de dolor y de angustia, pérdidas irreversibles, frustraciones y desencantos, que hacen de la experiencia personal, signada por la debacle, una metáfora de la lucha del hombre por encontrar su destino individual y social, en un ámbito hostil y sangriento.

La voz del yo lírico, teñida de angustia y desesperación, se alza, entonces, a la altura de un yo social para predicar la salvación de la humanidad a través de una ideología política amenazada por las fuerzas del enemigo fascista. Estos poemas expresan la esperanza de que un día los republicanos ganarían la guerra para poder construir una sociedad marxista, basada en los principios de igualdad, amor y caridad. Si bien la realidad no permitió que su sueño republicano se concretara, se puede considerar esta obra como ejemplo de una plasmación de dicha sociedad utópica.

Aunque poseedor de ideas marxistas y simpatizante de la República, como ya expresamos, Vallejo no manifiesta, en *España, aparta de mí este cáliz*, ni ira, ni acusación, ni proselitismo político (a diferencia del Neruda de *España en el corazón*), lo que convierte su obra en verdadero testimonio de identificación con el sufrimiento de un pueblo. Para Noriega (1988), si *España, aparta de mí este cáliz* se salva del simple acento político, se debe indudablemente al hecho de ser un discurso poético dirigido directamente al hombre, sin que medien diferencias de ningún tipo. Lo que agoniza en España va más allá de las bombas y las granadas: la naturaleza misma del individuo. Pedro Rojas —guerrillero antifranquista a quien se dedica el poema homónimo— ferroviario de profesión, es padre y marido a la vez. Pero antes que nada es Pedro un individuo. Por eso, cuando lo matan, los asesinos destruyen esa individualidad matando al mismo tiempo a Pedro y al hombre:

> Solía escribir con su dedo grande en el aire:
> "¡Viban los compañeros! Pedro Rojas",
> de Miranda de Ebro, padre y hombre,
> padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes («III», Vallejo, 1985, p. 350).

Vallejo, con su viaje a Europa y, sobre todo, después de su visita a la Unión Soviética, experimentó una metamorfosis ideológica que se concretó en su posterior afiliación al comunismo; pero el comunismo vallejiano consistía en un amor fraternal con el que se redimirían los pesares del hombre y le proporciona el medio de llevar el amor a la práctica y la posibilidad de realizar este estado ideal en la tierra.

Stephen Hart señala que una de las grandes diferencias que caracteriza a Vallejo de otros escritores contemporáneos que han escrito sobre la guerra civil española, como Rafael Alberti, Pablo Neruda o Miguel Hernández, es el factor religioso. Si consideramos las

raíces ateístas del comunismo, por un lado, y la bendición del Papa a favor de las fuerzas nacionales a consecuencia del alzamiento militar el 18 de julio de 1936, por otro, no es extraño que la mayor parte de la poesía escrita en el bando republicano de la Guerra Civil fuese anticlerical e incluso, muchas veces, anticristiana. Sin embargo, Vallejo hace todo lo contrario. Contra la corriente del ambiente ideológico de antirreligiosidad del bando republicano, Vallejo escribe en *España, aparta de mí este cáliz*, unos poemas en que se parafrasea la Biblia y los cuales expresan una esperanza del hombre que tiene algunas conexiones muy claras con la fe cristiana (Hart, 1987, p. 18).

Cabe aclarar que el papel desempeñado por la religión católica en la poesía de Vallejo ha sido objeto de innumerables controversias. Por un lado, hay críticos que hacen énfasis en el sentido cristiano de la obra vallejiana (J. Larrea, C. Vitier, E. Chirino Sotos); por otro lado, están los críticos (X. Abril, J. Higgins, N. Solomon) que consideran que Vallejo nunca fue católico en sentido ortodoxo. Solomon, por ejemplo, afirma que las alegorías y símbolos extraídos de la tradición cristiana que aparecen en los poemas vallejianos son comunes en la poesía de otros poetas latinoamericanos de su generación, «sin que por eso correspondan a una visión cristiana» (Solomon citado en Ortega, 1974, pp. 301-302).

Lo cierto es que Vallejo poseía un buen conocimiento de la doctrina católica. Habiendo pasado la niñez en un ambiente católicamente ortodoxo, como lo era su pueblo Santiago de Chuco, es verosímil que el contacto aural que tuvo con la Biblia fuera significativo. Asturrizaga, biógrafo de Vallejo de los primeros años, afirma que el medio ambiente durante la niñez fue un factor decisivo. Expresa que un contexto densamente religioso lo envuelve y los conceptos cristianos van fraguándose en el espíritu del niño.

> Las lecturas místicas (en la casa existía una rica biblioteca religiosa que fuera de los abuelos), el fervor de los rezos diarios van gestando en el niño shulca de la familia un mundo metafísico que habría de volcarse más tarde, ya hombre, en una gama de aspectos diversos en su vida y en su obra poética (Asturrizaga *apud* Hart, 1987, p. 14).

Es claro, entonces, que la Iglesia produjo una gran impresión a Vallejo durante su niñez.

Lo interesante consiste en el sincretismo que realiza el poeta peruano —no solo en *España aparta de mí este cáliz*— entre marxismo y cristianismo. El escritor logra captar aspectos esenciales comunes de estas dos doctrinas: la necesidad de construir un mundo nuevo, basado en la igualdad entre los hombres, la solidaridad y el amor fraterno. Obviamente, plantea tanto un cristianismo como un marxismo poco ortodoxos o dogmáticos; el nuevo Paraíso es absolutamente terrenal, sin las connotaciones trascendentales, propias de la religiosidad cristiana. Al respecto, Ortega afirma lo siguiente:

> Vallejo era miembro del Partido Comunista Español desde 1931 y se consideraba a sí mismo un marxista cabal, aunque en verdad fue uno muy peculiar.

> Si bien su opción política es el producto de un largo proceso de elaboración crítica, [...] también es cierto que su marxismo, que no se puede poner en duda, estaba entrecruzado sin conflicto con una formación peruana, de estirpe hispánico tradicional y de valores y jerarquizaciones quasi rurales, de intensa hibridez cultural.
> Muchas veces es posible demostrar que su lenguaje cristiano es más bien de estirpe católica popular, un proceso ideoafectivo muy poco normativo. Hay que recordar que en plena fe marxista le encarga a un hermano suyo que vive en el Perú una misa en la iglesia de su pueblo por su salud. Y también que en su lecho de muerte dicta a su viuda una frase famosa diciendo que más allá de la vida y la muerte, tiene un testigo defensor: Dios. Y esto no es necesariamente contradictorio, forma parte de una práctica cultural hispanoamericana que traza entrecruzamientos felices y que está hecha de la heterodoxia de los discursos y de una fecunda hibridez. Así, el poeta va más allá de los códigos y las normas establecidos [...] y no tiene que responder ante ningún tribunal de la ortodoxia ideológica o de cualquier otra clase (s. /d. pp. 14-15).

En este trabajo nos ocuparemos de rastrear y analizar las imágenes cristianas en diálogo con implicancias marxistas en algunos poemas de *España, aparta de mí este cáliz*.

Es en «Masa» donde encontramos uno de los mejores ejemplos del uso que hace Vallejo de las fuentes cristianas. Alberto Escobar (1973) expresa que en la mayor parte de los textos que leemos en *España, aparta de mí este cáliz* mantiene un vínculo muy directo con acontecimientos fechables en el proceso de la Guerra Civil, por lo que no resulta difícil establecer una suerte de contrapunto entre los versos y la historia social y política de esos años de la guerra: seguir el itinerario de las tropas, identificar campos de batalla, nombres de milicianos. Con «Masa» —expresa Escobar— nos hallamos ante un poema diferente del resto. En primer término, la gran nota diferencial se observa cuando indagamos por el plano de la realidad, en el que se desenvuelve el relato poetizado, ya que el poema se desarrolla en un eje totalmente simbólico-imaginario, por lo cual se torna impertinente o irrelevante tratar de distinguir una coyuntura histórica. El contexto extra-literario no es que no exista, pero opera apenas como un marco sociocultural inspirador. Es que el plano de la realidad ha sido concebido con un grado más alto de abstracción, que no reniega del contexto histórico, pero que no se vincula ni remite a una experiencia específica. Además, supone que se conceda alguna atención al método expositivo que, en este poema, apela a una modalidad definitivamente impersonal, quebrando así la línea dominante del testimonio inmediato y en primera persona, que hasta ahora era habitual, a través del que conocíamos la versión de la epopeya de los milicianos (Escobar, 1973). El texto se compone de cinco pequeñas estrofas que se encadenan mediante el empeño de desafiar a la muerte, ya que un miliciano republicano ha caído en la batalla, y el motivo

del *ritornello.* La escena final está basada en el pasaje del Nuevo Testamento que narra la resurrección de Lázaro por Jesús (Jn. 11, 38-46, El libro del Pueblo de Dios, 1990). Sin embargo, quien realiza el milagro no es Cristo, sino la humanidad en su conjunto, en su deseo de amor al prójimo. En el primer verso, se acerca un hombre que le ruega: «No mueras; te amo tanto». En las estrofas siguientes, el número de personas que se avecinan y lo incitan a tornar a la vida se multiplica en progresión geométrica: dos, veinte, cien, mil, quinientos mil, millones, hasta llegar a «todos los hombres de la tierra». Pero, al final de cada ruego, aparece el *ritornello* «Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo». El coordinante adversativo «pero» expresa la oposición y la inutilidad del ruego de tornar a la vida; solamente la unión de todos los seres humanos hará posible vencer la ineluctabilidad de la muerte. Por otra parte, el final se va preparando a través de la perífrasis verbal durativa «siguió muriendo», que indica el avance aparentemente irreversible de un proceso que aún no ha culminado y que, por tal motivo, siembra cierta semilla de esperanza, ya que la muerte no se ha instalado totalmente.

Stephen Hart plantea que la imagen de la supervivencia que Vallejo expresa en este poema enlaza la inmortalidad no con el individuo, sino «con la corriente inextinguible de la vida del pueblo» (Hart, 1987, p. 19). Vallejo, además de tomar del cristianismo la idea de supervivencia después de la muerte, añade la idea de la identidad colectiva, que no es privativa forzosamente del cristianismo. Es evidente que la integración colectiva está tomada del marxismo. Marx, en efecto, había afirmado que, «empíricamente, el comunismo es solamente posible siendo el acto de los pueblos dominantes todos a la vez y simultáneamente» (citado por Hart, 1987, p. 20), y «Masa» podría ser interpretado igualmente como la dramatización de tal momento histórico. Hart, teniendo en cuenta que Marx rechazó la religión, definiéndola como «opio del pueblo», juzga paradójico que Vallejo quisiera armonizar de esta manera el cristianismo y el comunismo (Hart, 1987, p. 20). Y llega a la conclusión de que, a raíz de esta síntesis, la visión expresada por Vallejo en su poema «EAM» no es ortodoxa desde el punto de vista marxista. Hart remarca la imposibilidad de separar el contexto político del religioso, ambos se entremezclan para operar un sincretismo original, tanto desde el punto de vista cristiano como marxista.

A Escobar (1973), en relación con los elementos cristianos de este poema, le interesa hacer hincapié en la ausencia de carácter sagrado o mágico, por lo cual el elemento marxista quedaría en un plano superior al cristiano. Plantea el tópico de la resurrección como un rasgo superficial que se transforma en la dinámica del poema en un postulado de índole moral. Para Escobar, la finalidad última y el origen primero de «Masa» poco tiene que ver con el sustrato religioso y sí con un postulado ético, que sirve de base a una interpretación política. Para reforzar su tesis, afirma que ninguno de los personajes que intervienen en la trama poética posee carácter divino, se trata de un hombre muerto y de otros que se empecinan en que aquel vuelva a la vida. Repara también en que el cadáver no se halla en ese estado por una enfermedad, sino por acción de la batalla, ha muerto

como combatiente en cumplimiento de su deber de miliciano. Hasta ese momento había formado parte de su grupo de camaradas, su foco de identidad. La partida abrupta, sin un adiós, induce a la declaración de sus congéneres: «¡No mueras, te amo tanto!», «¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!», «Tanto amor y no poder nada contra la muerte», «¡Quédate, hermano!». Pero después de la resurrección y de acontecer el reencuentro, este exalta el sentido del abrazo al primer hombre e insinúa la partida inmediata, hechos que reintroducen al excadáver en la llamada mecánica social.

Escobar deslinda qué rol corresponde a la masa y cuál al combatiente muerto, es decir, qué funciones le corresponden a la humanidad y cuáles a la persona individual. La masa es la actora del prodigio; lo que, en otro nivel significativo, supone que es el factor agente en la dialéctica de la historia; la persona, el hombre, es el símbolo de la relación unificadora con la masa, y el testimonio de la transformación cualitativa que ocurre en virtud del contraste entre persona individual y género humano. En consecuencia, la vida de un hombre está profundamente imbricada con el vivir de la totalidad de los hombres, más allá de credos, razas o nacionalidades. Es por ello que, en esta versión marxista que sustituye a la lucha de clases una vez creada la nueva sociedad, la libertad no es tal sino cuando rige para todos y en todo el universo. Entonces, la biografía de un hombre o la historia de un pueblo (España u otro) no son sino aspectos de la verdadera historia humana.

Para Escobar (1973), «Masa» se articula como una fábula de inequívoco sentido moral, pero que, al concebir las bases de una distinta comunidad interpersonal, eminentemente libre y solidaria, penetra en la dimensión mítica a la manera de una moderna cosmogonía. «Masa», por otra parte, condensa el sentimiento dialéctico de la historia social, como un constante curso humanista que avanza de lo concreto a lo abstracto, para tornar a lo concreto del hombre y continuar la serie de sucesivos conflictos que resuelven las oposiciones recogidas en el inventario de las poéticas vallejianas (dolor-alegría; justicia-injusticia; hombre esclavo-hombre libre; solidaridad-egoísmo; vida-muerte).

Teobaldo Noriega encuentra en Vallejo y, particularmente en este poema, en relación con la dupla cristianismo-marxismo:

> ...un comunismo que puede entenderse como cierta forma de cristianismo práctico, o la tarea del Buen Samaritano: una fraternidad reforzada por la acción colectiva, puesto que se ha llegado al convencimiento de que la Tierra Prometida es ésta, y el Redentor no es más que la unidad combatiente representada en cada hombre que lucha. El punto culminante de esta actitud cristiano-revolucionaria lo expresa el hablante lírico en el poema «Masa»:
>
> Al fin de la batalla,
> y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
> y le dijo: 'No mueras, ¡te amo tanto!'

> Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
> .....
> Entonces, todos los hombres de la tierra
> le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
> incorpórose lentamente,
> abrazó al primer hombre, echóse a andar...
>
> Que un hombre se identifique con otro hombre no basta, es necesario todos los seres humanos levanten sus sentimientos y sus fuerzas para que el milagro de la redención universal se realice (Noriega, 1988, p. 347).

La idea del redentor como unidad combatiente representada en cada hombre que lucha, aparece claramente en el poema viii, dedicado a Ramón Collar, un nuevo Cristo, redentor de los sufrimientos humanos. Este poema se articula como una carta escrita por un ser querido al campesino devenido soldado en el frente de Madrid. Aparecen varias alusiones a la misión salvífica, que lo emparienta con Cristo. En primer término, se lo presenta como «hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre» (v. 9); esta última constituye una expresión muy utilizada para referirse en los Evangelios a Jesús de Nazareth. Observamos, por otro lado, la presencia del número siete, recurrente en la obra de Vallejo: «en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas, en / Madrid...» (vv. 4-5) Siete es un número que en lenguaje bíblico es símbolo de plenitud o totalidad. Las siete espadas se vinculan con los dolores de la Virgen María, que se meditan en el rezo del rosario. Estos siete dolores están en relación con Jesús, porque el sufrimiento de María proviene de su total comunión con el Redentor. Es por esta unión que los sufrimientos de Cristo son los de Su Madre, y los de María, son los del Corazón de Cristo. Hay en ellos una perfecta reciprocidad en el amor y en el dolor. Y se han representado esos siete dolores[1] con siete espadas que traspasan el corazón de la Virgen. De manera simbólica, esas espadas traspasan el corazón del guerrero, cuyo dolor se halla en plena comunión con el de sus hermanos. Otra imagen clave aparece en esta estrofa:

> ¡Te diré que han comido aquí tu carne,
> Sin saberlo,
> Tu pecho, sin saberlo,
> Tu pie;
> Pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!
> («viii», Vallejo, 1986 [vv. 27-28], p. 421).

1 Los siete dolores son: 1. la profecía de Simeón; 2. la huida a Egipto; 3. la pérdida de Jesús Niño en Jerusalén; 4. el encuentro con Jesús camino del calvario; 5. la muerte de Cristo en la Cruz; 6. cuando bajan a Jesús de la Cruz y le colocan en sus brazos el cuerpo muerto de su Hijo; 7. cuando sepultan a Jesús.

Aquí aparece el dogma de la transubstanciación. Para el catolicismo (Jn 6, 1-58) Jesucristo se encuentra corporalmente presente en el pan y el vino. El Evangelio dice: «Mi carne es verdadera comida, y mi sangre es verdadera bebida». La Iglesia habla de «re-actualización» del sacrificio de Cristo en la cruz y de «perpetuación», ya que en la Última Cena, la noche en que lo traicionaban, Cristo instituyó el sacrificio eucarístico de su Cuerpo y Sangre, con el cual iba a perpetuar por los siglos el sacrificio de la cruz. De este modo, a través de la misa, continúa ofreciéndose al Padre como un sacrificio vivo. Y esto lo hace de una manera que la Iglesia específicamente denomina «incruenta».

En el poema de Vallejo, es Ramón Collar, el campesino-soldado, el nuevo redentor, que ofrece su carne en la batalla para salvar a los hombres, de ahí la frase «han comido aquí tu carne». Y aquí se trata de la perpetuación incruenta del sacrificio consumado en el campo de batalla, el nuevo Gólgota, no solo de Ramón Collar, sino de todos aquellos traspasados fraternalmente por las siete espadas. Su recuerdo se mantendrá por siempre como paradigma de entrega al prójimo.

«Pero cavilan todos en tus pasos de polvo» (v. 32): solo el pensamiento, el cavilar de los seres queridos que se quedaron restituye a Ramón al ambiente casero, al momento de revivir la última imagen de Collar, cuando marchaba al frente. Esa marcha semeja un vía crucis, en el que Ramón se inmolará para salvar a los hombres y cuyos pasos serán seguidos por muchos otros: «Si alguno comiere de este pan, vivirá para siempre; y el pan que yo daré es mi carne, la cual yo daré por la vida del mundo» (Jn 6, 51-53). El sacrificio salvífico de Ramón, como el de Cristo, perdurará por siempre en los seres humanos y será una y otra vez evocado por sus seguidores.

Para concluir con este poema, tornemos a la imagen de «Hijo de hombre». En el Antiguo Testamento, en el libro de Daniel, hace una aparición significativa, con valor profético:

> Seguí mirando y en la visión nocturna vi venir en las nubes del cielo como un hijo de hombre, que se acercó al anciano y se presentó ante él. Le dieron poder real y dominio: todos los pueblos, naciones y lenguas lo respetarán. Su dominio es eterno y no pasa, su reino no tendrá fin (Dn 7, 11-14).

He aquí una lectura religioso-política. En este fragmento bíblico, encontramos la profecía del Hijo del hombre y su apoteosis: el profeta lo ve llegar en una nube y recibir el poder divino y el respeto de todos los pueblos. Vallejo invierte esta imagen en un sentido doble: por un lado, observamos a Ramón Collar —nuevo Hijo de hombre— en su partida y no en su esperanzada venida victoriosa, puesto que aún falta luchar y vencer; por otro, lo observamos rodeado de polvo, imagen que se asimila a la de la nube; pero este polvo proviene de la tierra, es humilde y material y no celestial[2] como la nube, con

2 En el próximo poema analizaremos a fondo el simbolismo del sema «polvo».

lo cual se opera un descenso de lo alto a lo bajo. Sin embargo, como en el pasaje bíblico, se profetiza con su futura inmolación, su apoteosis y el triunfo de la utopía marxista.

La visión simbólico-religiosa vallejiana, enlazada con lo político, alcanza su momento culminante en el poema «Redoble fúnebre a los escombros de Durango»[3], donde el lector descubre un tono de oración sagrada. El hablante, oficiante religioso, se inclina ante el altar y ofrece una letanía de amor y esperanza al sacrificio español. Nuevamente, un elemento de fuerte connotación judeocristiana surge en el poema: la imagen del polvo —mencionado en el poema anterior—, y a este se dirige el ofrecimiento:

> Padre polvo que subes de España,
> Dios te salve, libere y corone,
> Padre polvo que asciendes del alma
> («Redoble fúnebre de los escombros de Durango», Vallejo, 1986 [vv.1-3], p. 427).

Para Chevalier, el polvo es símbolo de la fuerza creadora y se compara a la simiente. No solo se dice, en el Génesis, que el hombre está formado del polvo del suelo, sino que su posteridad se compara al polvo: «Tu descendencia se hará numerosa como el polvo del suelo, te desbordarás en el Occidente y en el Oriente, en el Septentrión y en el Mediodía, y todas las naciones del mundo serán bendecidas en ti y en tu descendencia» (Gn 28, 14). Pero también el polvo puede se significado de muerte. Los hebreos se ponían polvo sobre la cabeza en señal de duelo (Chevaler, 1986, p. 423). Con estas dos ideas aparece «polvo» en este poema: muerte y resurrección; es necesario el sacrificio de los milicianos para que renazca un mundo nuevo de amor y justicia, así como fue necesaria la muerte y resurrección de Cristo.

Noriega comenta que, dentro de la conciencia cristiana, Dios creó al hombre del barro y a la primera mujer la formó de una costilla del hombre. La tierra, pues, es sustancia esencial en la primera creatura, y por lo mismo, adquiere significado trascendental en relación con su naturaleza. Cuando, puestos en el Paraíso Terrenal, la primera pareja pecó, Dios amonestó a Adán: «Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás» (Gn 3: 17-19). De este castigo se resintió Vallejo

3 Se conoce como bombardeo de Durango al ataque aéreo realizado por la Aviación Legionaria italiana el 31 de marzo de 1937 sobre la villa vizcaína de Durango, en el País Vasco, España. Esta acción bélica se encuadró dentro de la ofensiva del Frente Norte que realizaron las tropas denominadas «nacionales» en la primavera de ese año bajo las órdenes del general Emilio Mola. La villa fue bombardeada y ametrallada, convirtiéndose así en el primer bombardeo civil de la historia, en el que perecieron 336 personas. Poco después, el 26 de abril, se produjo una acción similar en la villa de Guernica, hecho que inspiró a Pablo Picasso su obra *Guernica,* en la que denuncia la barbarie de la guerra.

y pensó que ese polvo al que estaba condenado era precisamente la salvación: la mejor jugada del hombre al juicio divino (Noriega, 1988, p. 332).

Por otro lado, se observa claramente que este poema parodia el Padrenuestro. Varios versos mantienen exactamente la estructura sintáctica del vocativo que inicia esa oración («Padre nuestro que estás en los cielos»), y hasta en uno se ha sustituido solamente una palabra: «padre polvo que estás en los cielos». Y la reiteración de «Padre polvo», invocado al principio del primer y del tercer verso de cada estrofa, junto con la de «Dios te salve», también en posición anafórica, en los segundos versos, produce un ritmo apretado de retornos seguros como en las letanías.

Jorge Guzmán (2000) explica que interviene como hipograma manifiesto el Ave María, de donde proviene la frase «Dios te salve», pero en el caso de Vallejo, la salutación adquiere un valor de saludo contemporáneo al resemantizar «salve» como «proteja». Aclara que «polvo» pertenece al intertexto cristiano general, donde se lo halla metaforizando la mismísima esencia humana, en la frase «polvo eres y en polvo te convertirás». Guzmán observa que el poema consiste en la inversión de todos los componentes culturales de «polvo» leído en el código «catolicismo». La matriz genera así dos textos, el de *España, aparta de mí este cáliz* y otro, ausente, que es el del cristianismo negado. En el poema de Vallejo, «polvo» es metonimia por «hombre».

Ya en el primer verso, «Padre polvo que asciendes de España», se manifiesta el juego semiótico que origina el poema entero. Primero, «Padre polvo» ocupa el lugar que ocupaba «Padre nuestro» en el intertexto, es decir, el lugar de Dios. Por otra parte, «España» es el escenario donde ocurren las «pasiones» de los «milicianos», la sede de la nueva «redención». Todo ello sobredetermina al verbo «subes», que a nivel mimético, refiere al acontecimiento real de que el polvo de los derrumbes se eleva de una ciudad arrasada (Durango). Pero en cuanto a la significación del poema, se relaciona otra vez con la estructura polar valorativa arriba / abajo. «España» es el escenario de la literal «pasión» de los milicianos, por lo cual «polvo» se dignifica en ella y «sube». Explica Guzmán que desde aquí resulta perfectamente legible el verso tercero, semánticamente tan irregular: «Padre polvo que asciendes del alma». Ahora «asciendes», proveniente de la misma oposición valorativa que «subes», la invierte. Aquí, el punto bajo es «alma», y en cambio, «polvo», que habitualmente está afectado de inferioridad, resulta afectado por su capacidad de ascender, de levantarse desde la posición inferior de «alma». Adicionalmente, la composición poética invierte aquí también el texto del Génesis, según el cual, Dios sopló sobre el barro (polvo + agua) humano para infundirle un alma, elevándolo con eso.

Los diez deseos en que consiste la salutación al «polvo» constituyen el poema a partir de la lectura que de esa palabra puede hacerse en el código «catolicismo». Sigue entendiéndose como metonimia de «hombre», pero con sus marcas invertidas. «Polvo» es Dios («estás en los cielos»), es humildemente material («biznieto del humo»), ha sido indebidamente relacionado con lo extraterrestre («Dios te devuelva a la tierra»),

aún no ha alcanzado la plena humanidad («te dé forma de hombre», lo que de nuevo genera el texto religioso, ahora el del Génesis, pero invirtiendo su marca: no bastó la Creación, aún no tiene el barro humano «forma de hombre»), debe permanecer vinculado al hombre más humilde («sandalia del paria», «jamás te desate»), ha de estar rodeado de lo más alto («te ciña de dioses»), está en riesgo («te salve del mal para siempre»), está sujeto al error y a la caída («te guíe y te dé alas»). Todo el poema consiste en marcar a «polvo» positivamente, y en extender esa posibilidad incluso a las palabras que, en el texto cristiano, se asociaba a mal o, por lo menos, a inferioridad. Pero al perder la bajeza que tenían en el otro texto, no han adquirido, por eso, nada de metafísico o trascendente o de esencial. Tampoco postulan una situación trasmudada en que el bien esté asegurado esencialmente y para siempre. Humanidad, en su sentido más humildemente material, pero también respetado, es el componente dominante del código que hace legible al poema.

Para Guzmán, este poema, y todo *España, aparta de mí este cáliz*, se manifiesta como un poemario que ha sido generado por conversión de elementos del texto cristiano en general, y especialmente del texto «redención cristiana» a partir de la matriz «nueva redención», que corresponde a la salvación humana a partir de la ideología marxista (2000, pp. 200-201).

Por su parte, Hart también advierte, en «Himno a los voluntarios de la república», poema que sirve de prólogo a todo el libro, una inversión, una visión del mundo al revés, tópico muy común de la poesía vallejiana:

> ¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
> sin vías a su cuerpo
> y al que baja hasta la forma de su alma!
> ¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
> ¡Verán, ya de regreso, los ciegos
> y palpitando escucharán los sordos!
> ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
> ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
> ¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
> traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
> a su brutal delicadeza; volverán
> los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
> y trabajarán todos los hombres,
> engendrarán todos los hombres,
> comprenderán todos los hombres!
> (Vallejo, «Himno a los voluntarios de la república», 1986 [vv. 100-114], p. 404).

La visión del mundo al revés se ve reflejada en los tres primeros versos de la composición. Vamos para arriba para llegar al cuerpo y por abajo para llegar al alma. Esta evocación de un mundo al revés sirve, en efecto, de prólogo a la descripción de un mundo perfecto. Los tres siguientes versos están basados en las profecías de Isaías, y particularmente Isaías 35, 5-6: «Entonces se abrirán los ojos de los ciegos y los oídos de los sordos se abrirán, el cojo saltará como ciervo y la lengua del mundo gritará de gozo». Como el profeta bíblico, Vallejo profetiza la venida de una nueva época para la humanidad. Igualmente, la exclamación «¡Sólo la muerte morirá!» recuerda al profeta bíblico, quien predijo que Yavhé «destruirá la muerte para siempre» (Is 25,8). No hay fuente exacta para las imágenes empleadas por Vallejo, relacionadas con la hormiga y el elefante, pero recuerdan otra vez las profecías de Isaías en las cuales se refiere a una época de bienaventuranza en el mundo de los animales (Isaías 11, 6). Los últimos cuatro versos del pasaje no tienen nada particularmente bíblico, puesto que se refieren principalmente a la salud puramente física del hombre. El detalle «volverán / los niños abortados a nacer perfectos, espaciales» tiene seguramente una dimensión personal, puesto que alude a los abortos de la mujer de Vallejo ocurridos durante los años 30, los cuales le habían producido mucha angustia al poeta.

Un aspecto de este nuevo mundo profetizado por Vallejo, que da a entender que se trata también de una sociedad socialista, lo tenemos en el verso «trabajarán todos los hombres». En estos versos Vallejo armoniza los niveles personal, político y religioso, para crear un nuevo todo homogéneo. Este sincretismo se ve muy claramente en los versos en que Vallejo se dirige a los milicianos:

> ¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
> Perdónanos, hermano, nuestras deudas!
> («Himno a los voluntarios de la república», Vallejo, 1986 [vv. 115-117], p. 404).

El contexto cristiano (estas palabras están basadas en el Padrenuestro) está vinculado con el contexto marxista de devoción por el obrero y de lucha por la igualdad política y social (Hart, 1987, p. 21).

No podemos dejar de lado la metáfora final, que da el título a toda la obra: «España, aparta de mí este cáliz». La prevención a España, planteada en el poema «xiv», aparece justificada en la última composición por el presentimiento de que España puede perecer, en cuyo caso la única salvación posible está en los niños —la semilla del futuro—, a quienes el poeta confía esa sagrada misión.

Nuevamente, Vallejo echa mano, en el título del poema y de la obra, de un intertexto bíblico, las palabras de la oración de Cristo en el Huerto de los Olivos: «Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz». Guzmán afirma que lo primero que llama la atención en el poema «xv» es que, si bien el intertexto cristiano aparece ya en el mismo título y cita

expresamente la oración mencionada, al mismo tiempo, parece que el mismo hablante tomara el papel de Cristo, aunque cambiando el texto cristiano. En los Evangelios, la oración está dirigida al Padre. Padre es quien todo lo puede, incluso cambiar lo que estaba preordenado desde el principio de los tiempos y, con mayor razón, aquello en que descansaba la comprensión de la estructura de la historia del pueblo judío: la venida del Mesías. Jesús, como Dios hijo, está en posición subordinada frente a Dios Padre, bajo cuya autoridad se encuentra todo. En la desesperada oración de Jesús en el Huerto de los Olivos, esta omnipotencia divina es una presuposición necesaria. En este sentido, la palabra «padre» se ha sometido a conversión en el poema «XIII». En los anteriores se habían convertido muchos elementos del intertexto cristiano, pero nunca la palabra «Padre». Solo hacia el final del poemario, en el «XIII», la conversión de «padre» comienza a irrumpir y cambia el sentido de los doce primeros poemas, que hasta ese momento parecían convertir todos los componentes de los textos de la Pasión cristiana y del Apocalipsis, menos esa palabra, probablemente porque la conversión seguía parcialmente el texto marxista, y en ese texto el agente de los cambios sociales es la clase obrera que absurdamente tenía género masculino en el código común. A nadie se le ocurría, por ejemplo, al pensar en el marxismo, que la dictadura del proletariado pudiera ser una dictadura de las mujeres. Vimos que «polvo» es metonimia por «hombre» en el poema «XIII». Pero en el último poema queda evidente algo importante: al efectuar los cambios del Padrenuestro y del Ave María que originaron el poema del «polvo», esta palabra queda en asociación con «padre». Por esa asociación, invierte enteramente el valor de la frase «padre celestial», tan frecuente en el texto cristiano, y la hace «padre polvo», lo que le agrega materialidad y humildad.

Si se mira esa conversión desde el último poema, ella se ve como el principio de una mucho más grave alteración del semema «padre», que culmina, precisamente, en este último texto del poemario y nos conduce a la matriz «nueva redención». Tal hipograma está presente ya desde el título del poema «XV», en la forma de un reemplazo: en el lugar en que la oración ponía «padre», el título pone «España». Esta alteración es, pues, una cabal conversión que afecta directamente a este poema, pero indirecta y retrospectivamente, a los catorce que lo preceden. El cambio es de tal importancia para el contenido del poemario, que el autor decidió darle ese título a toda la colección, ya que terminó sacando su sentido definitivo del poema «XV». El lector que ya sabía desde el principio que el conjunto tenía ese título, recién al final viene a enterarse de que el origen de esa nominación se halla en una inversión textual que solo se cumple al cerrarse la serie de poemas. Y esa inversión es decisiva. Desde el final, los doce primeros poemas se afectan de una negativización que ciertamente no quita sus positividades al miliciano, pero que introduce un componente de necesario fracaso en una redención cuyo actante central es masculino. Guzmán plantea que esta frase se presenta como un anuncio de una serie de transformaciones del texto cristiano, que son de tal importancia que cambian el sentido que hasta el poema «XII» tenía el conjunto. El crítico habla de tres «enormidades»

—así llama a estos cambios—. La primera es esta conversión de «Padre» en «España». Lo que uno naturalmente lee cuando recién se topa con el título del conjunto es que el «evangelista» de los primeros poemas ha tomado la posición de Cristo en el Huerto de los Olivos. Pero ahora, al final, la función del título es una instrucción de lectura que dice algo mucho más importante: que «Padre» se ha convertido aquí en «España». La segunda enormidad es que, además, «España» ha tomado componentes semánticos directamente femeninos: «está la madre España con su vientre a cuestas» (vv. 10-11). La frase «madre España» proviene de las pronunciadas cada 12 de octubre, pero aquí España se convierte en un ser femenino pleno, con un vientre. La tercera enormidad es que «España» ha tomado en el poema también el lugar del crucificado: «está madre y maestra / cruz y madera». Este triple cambio produce una alteración textual de gran envergadura, pero no se trata de invertir una serie de palabras relacionadas con el texto cristiano de la Redención. Lo que se ha alterado fundamentalmente es una presuposición básica que sirvió de fundamento a la historia de nuestra civilización durante 25 siglos: que el elemento humano masculino es el que opera la redención de los hombres. Para Guzmán, esta última transformación hay que interpretarla como la culminación de un proceso de desarrollo en que muchos de los temas vallejianos llegaron a su plenitud. Dos de ellos son «mujer» y «madre». Lo insólito en este poema es que «mujer» y «madre» generan en esta poesía los predicados de «liberadora», «capaz de eliminar el mal de la realidad», «ordenadora». En efecto, lo común en los discursos que atribuyen beneficencia a la mujer es que ella, por su belleza, por su abnegación, por su bondad femenina, por su sublimidad materna, motive al varón, lo ponga en movimiento hacia el bien o la libertad; es decir, que actúe como catalítico de la decisión y la acción de los varones, que son los verdaderos agentes del cambio. «Madre» conserva las positividades que tenía en el código familiar tradicional, que aparecen en anteriores poemas vallejianos (hacen pan, presiden amorosamente los juegos pobres infantiles, cuidan enfermos, lavan ropas, sirven comidas...), pero se le agregan otras que antes fueron precisamente la sede propia de lo paternal y varonil (2000). Y en los últimos versos, como un gran presentimiento, el poeta invoca a los niños del mundo a salir a buscarla si la madre España cae. Son las nuevas generaciones las que poseerán el deber de restituir ese principio femenino, en cuyo vientre anida la semilla de un nuevo mundo y de una nueva redención.

Conclusión

El discurso crítico vallejiano se halla, básicamente, dividido en dos posturas: entre quienes sostienen que se trata de una poesía que gravitó siempre en el cristianismo desde el inicio al cierre del ciclo y los que defienden la idea de que el cristianismo es abandonado, en las últimos años de sus vida, para ser sustituido por el marxismo. Una tercera línea crítica intenta aunar a ambas y hacer de Vallejo el poeta que anticipa, en América Latina, lo que se llamó Teología de la Liberación, rechazada por la Iglesia por sus orígenes marxistas.

Particularmente adherimos a la tercera, por lo cual hemos analizado algunos poemas correspondientes a *España, aparta der mí este cáliz*, para observar de qué manera el vate logra un sincretismo perfecto entre esas dos doctrinas aparentemente inconciliables.

Podemos aseverar que Vallejo, educado en la fe cristiana y convertido en su adultez al comunismo, nunca deja de lado aquellas enseñanzas; y las imágenes religiosas, profundamente ancladas en su memoria, se resemantizan en el poemario en clave marxista, utopía defendida en cuerpo y alma por los milicianos republicanos en la guerra civil española, a la que Vallejo adhiere con todo su ser.

Si bien Vallejo emplea imágenes cristianas para reforzar su cosmovisión marxista, a través de un uso subversivo, consideramos que no se trata de un empleo meramente pragmático o ancilar, sino de un verdadero sincretismo. El miliciano que marcha a la inmolación deviene el nuevo redentor que da su vida por la salvación del hombre y la re-creación de un mundo nuevo, exclusivamente terrenal, en el que la justicia social, el amor fraternal y la solidaridad triunfarían por sobre toda forma de egoísmo e intolerancia. Y en este sentido, cristianismo y marxismo han tenido muchos puntos en contacto.

España, aparta de mí este cáliz logra traspasar así los límites espaciotemporales de un conflicto bélico concreto y alcanza un valor mítico universal con ribetes cosmogónicos, porque, para Vallejo, una nueva humanidad resurgiría en el planeta.

Referencias Bibliográficas

Chevalier, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Escobar, A. (1973) *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.

Guzmán, J. (2000) *Tahuashando. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias LOM.

Hart, S. (1987) *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis Book.

Noriega, T. (1988). España, aparta de mí este cáliz: comunicación poética de un conflicto. *Cuadernos hispanoamericanos*. *Homenaje a César Vallejo, 1* (454-455), 345-362.

Ortega, J. (1974) *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

Ortega, J. (s/d). *Vallejo y la Guerra Civil Española*. Recuperado 25 de febrero, 2014, disponible en http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/documents/cesar_vallejo_3.pdf

Vallejo, C. (1986). España, aparta de mí este cáliz. En *Obra poética.* Edición y prólogo de Ballón Aguirre, E. Buenos Aires: Hyspamérica, Biblioteca Ayacucho.

Estudios sobre el lenguaje

El Lunfardo Médico
Aportes de una Jerga al Argot General

Oscar Conde*

Diversas jergas deportivas o profesionales le aportaron muchos términos al habla popular. Doy algunos ejemplos. De la jerga de los medios de transporte, surgió *chancho* 'guarda de tren' o 'inspector de colectivos'. *Tener carne en la ganchera* proviene del lenguaje de los carniceros y significa, metafóricamente, haber concertado una cita con una mujer. Del fútbol proceden *al toque* 'de inmediato', *de taquito* 'con facilidad', *descoserla* 'sobresalir en cualquier profesión', *jugar en primera* 'ser reconocido y exitoso en alguna actividad', *quedar en orsai* 'quedar descolocado en una situación'. De las carreras de caballos, *dopar* 'drogar', *borrarse* 'irse, excluirse de una actividad o situación', *relojear* 'observar' y *tapado* 'dicho de una persona, que se distingue imprevistamente'. Del automovilismo vienen *carburar* 'pensar', *estar cero kilométro* 'estar bien de salud', *engranar* 'enojarse'. Así también los psicólogos aportaron *paranoiquiarse* 'obsesionarse', 'atormentarse', *psicopateada* 'acción de inducir a alguien a una acción, idea o sentimiento que le resulta perjudicial' e *histeriquear* 'seducir a alguien, pero evitando el contacto sexual'; los políticos, *psicobolche* 'progresista de izquierda', *chapear* 'hacer ostentación de un cargo o de un éxito efímero o ajeno' y *panqueque* 'político que cambia de agrupación o de aliados'; los abogados, *encanutado* 'preso'; los periodistas, *chivo* 'publicidad encubierta que se realiza por amistad o por dinero'; los músicos, *zapada* 'actuación musical en la que se improvisa'; los militares, *bailar* 'dominar al rival en un deporte o juego'. Del ámbito de la medicina, por su parte, llegaron al lunfardo la denominación de *valija* para el visitador médico y las frases *tener los fuelles picados* por 'padecer tuberculosis', *tener la papa* o *la mala* 'tener cáncer' y *tener el bicho* 'ser HIV positivo'.

Otras palabras y expresiones han surgido del ingenio popular y, en mayor o menor

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Profesor titular regular del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, profesor asociado regular del Departamento de Humanidades de la Universidad Pedagógica, donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura, y miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Correos electrónicos: oconde@unla.edu.ar y oscar.conde@ba.unipe.edu.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 81-85.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

medida, se relacionan con el ambiente médico. En el lunfardo primitivo *bobo* significaba 'reloj', pero con el tiempo comenzó a hablarse del *bobo de la zurda*, el 'corazón', y de este deriva *bobazo* 'infarto', que sirvió de modelo para *estrezaso* 'pico de estrés'. Entre los *pasteros* o adictos a las pastillas, se utiliza *enrocharse* 'tomar pastillas', con un término que revela su origen en el nombre de un conocido laboratorio.

Luego hay locuciones históricas, que no estoy completamente seguro de que se sigan usando. Dos ejemplos que los lectores mayores de 50 años seguramente recordarán. En la revisación médica previa al ingreso en el servicio militar, los *tordos* proponían a los reclutas que separaran sus nalgas con las expresiones *a abrir los cantos* o *a abrir el libro*. También allá lejos y hace tiempo, si un hombre padecía blenorragia, se decía: *le llora el nene*. Hacia el final de su interpretación grabada del tango «Al mundo le falta un tornillo», Carlos Gardel agrega unas palabras (que dice y no canta), entre las que usa una expresión aplicada en su tiempo al hidrocefálico: *tener agua en la bóveda*. Al enfermo de hepatitis se lo llamaba *canario*, en alusión al color, y al que padecía fiebres intermitentes se decía que *le fallaba el termostato*.

Recién mencioné a Gardel. Hay infinidad de tangos relacionados con la medicina. Están aquellos que se relacionan con nombres de hospitales («Clínicas«, «Muñiz», «Rawson»), los que revelan prácticas cruentas («Trepanación») y los que constituyen un homenaje a algún cirujano, como « ¡Qué muñeca!» de Domingo Greco, dedicado al oculista Amadeo Natale. Luis Alposta (1986) habla de varios casos curiosos también. Cuento uno de ellos. El primer tango de Francisco Lomuto, de 1906, se llamó «El 606», y su título estaba referido a un medicamento llamado Salvarsán, una preparación de arsénico orgánico empleada para el tratamiento de la sífilis. En 1901 el científico Paul Ehrlich había descubierto el salvarsán o 606, conocido así por ser fruto de seiscientos seis experimentos. La composición de Lomuto llevaba un subtítulo en la partitura: «Tango medicinal para la curación de todo mal».

Es que la sífilis hacía estragos antes de la penicilina y tenía distintos nombres populares. La llamaban la *interminable*, «porque una noche con Venus y veinte años con Mercurio». Y también *payasa*, *millonaria* y *chinche*. Con este nombre aparece en el poema «La pebeta de Chiclana» de Carlos de la Púa:

> Y bebió en diez años toda la alegría
> y supo en diez años toda la crueldad,
> cuando dio el remache de la fulería
> la seña jodida de la enfermedad.
> Y sin un consuelo, sin una aliviada,
> la que de la mugre se abriera tan mal
> pagó con la *chinche* fatal, angustiada,
> la deuda sagrada con el arrabal (De la Púa, 1978 / 1928, p. 41).

Por entonces al especialista en venéreas se lo denominaba *matachinches* y este llamaba a sus pacientes *cuatro cruces*, por alusión al resultado de la prueba serológica de sangre del paciente.

Preparando esta columna me han contado y he leído unas cuantas anécdotas entre médicos y pacientes, que dan cuenta de las confusiones lingüísticas que pueden darse en una consulta. Cuento tres. En los tiempos en los que se esterilizaban los espéculos, el ginecólogo le coloca uno recién esterilizado a su paciente, y le pregunta: «¿Está caliente?». A lo que ella responde: «quédese tranquilo, doctor, que ayer tuve relaciones con mi marido». La segunda. Un paciente con reuma describe muy serio el dolor que padece: «Me nace acá en la cadera, y me *reperjode* por toda la pierna». La tercera. Una señora a la que su médico le pregunta si ha sido ultrarradiada y responde con plena seguridad: «Sí, doctor, me han ultraviolado».

Es que la pronunciación de varias voces médicas resulta difícil de dominar para muchos pacientes. Y los facultativos han hecho con ellas un listado imperdible. El apéndice se convierte en *la pendis* o *la péndice*, el análisis en el *analis*, la próstata en la *próspera*, el colesterol en el *colesteroy*, la colitis en el *coliti*. Y podría seguir con la *tiricia*, la *clorosis*, el *acceso*, el *pasmo*, el *quister*. Acerca de esto escribe Luis Alposta:

> Con respecto a los vulgarismos empleados por los pacientes, y que han originado más de una anécdota hospitalaria, recordaré el caso de un señor que pedía que le tomaran "la presión sanguinaria"; y aquel otro que estaba dispuesto a "pagar lo que fuese por un suero entero", después de haber escuchado que el médico le pedía a la enfermera un suero dextrosado (Alposta, 2005, p. 22).

Un caso particular de la jerga médica es el de los psiquiatras, que han desarrollado un léxico muy amplio, que incluye entre otras voces *border* 'paciente fronterizo entre la neurosis y la psicosis', *brígida* 'frígida', *esquizo* 'esquizofrénico', *masoca* 'masoquista', *narciso* 'narcisista', *persecuta* 'preocupación o temor que no tiene asidero en la realidad' y *azoteítis*, vocablo que designa con mucha gracia algún tipo o grado de locura.

En la profesión hipocrática es imprescindible, sin dejar de lado las responsabilidades, tomarse las cosas con un poco de humor. Una forma de despegarse emocionalmente es la impersonalización, esto es, no nombrar a los pacientes por su nombre sino por su número de cama —«hoy tengo que operar a la 213», por ejemplo— o por su descripción médica, como en la frase «ese es el esposo de una prótesis que tiene fístula». Otra forma, igualmente efectiva, es recurrir a lunfardismos para describir lo peor, lo que ayuda a los profesionales a sobrellevar los malos momentos, los dolores ajenos y especialmente la muerte. En el ámbito hospitalario, para describir el estado de un moribundo, muchas veces se ha recurrido a la jerga de la aviación con la frase *está pidiendo pista*. Muertos y desahuciados son descriptos como *fiambre* (que es palabra española y no lunfarda), *tomuer*,

caño, *fundido*, *tronado*, *palmado*, *chacado*, *chacabuco*, *caput*, *jugado*, *rifado*, *regalado*. En un hospital, *morir* puede decirse *espichar*, *pinchar*, *sonar*, *finir*, *palmar*, *crepar*, *estirar la pata* o *irse por la rejilla*. Ninguna de estas palabras y expresiones puede cambiar la realidad, pero es seguro que la hacen más llevadera.

El ingenio de los médicos es proverbial. Así, por ejemplo, para describir la parálisis facial de un paciente, que incluía la boca ladeada y un guiño de ojo, un médico le explicó a un interno: tiene *el as de bastos y el siete bravo*, aludiendo a dos señas habituales en el juego del truco. En la misma línea, padecer de artereoesclerosis es *andar mal de los caños* y un paciente con diarrea está *flojo de elásticos*. Bajo la misma lógica humorística, *consultorro* (un cruce con el lunfardismo *cotorro*) designa un consultorio que se halla dentro de la propia casa del médico, *perro* es el practicante de menor antigüedad en una guardia, *pelo y barba* es el rasurado preoperatorio del pubis y *un parle y un viste* es una consulta breve con examinación y un diálogo mínimo.

Del mismo modo, para diagnosticar a un paciente que no tiene ninguna dolencia, pero la finge para conseguir una licencia laboral, los médicos acuñaron la expresión *síndrome de unca*, que deriva de *no tener un carajo*. Me consta que algunos traumatólogos utilizan la locución *síndrome de melele* para alguien que se queja de todo: «me duele aquí, me duele allá». Hace unas décadas, a partir de una marca de jabón en polvo (*Rinso*), ante pacientes en malas condiciones de aseo personal, se decía que tenían el *síndrome rinso-positivo* —lo que hoy podría nombrarse como *skip-positivo* o *ace-positivo*—. Otra forma de aludir a ello sin que el paciente se diese cuenta era recurrir a la jerga química y llamar a la suciedad *pigmento hidrohiposoluble*, es decir, eliminable con agua y jabón.

Como bien dice Mario Teruggi, «por regla general, el médico está poco consciente de sus neologismos o de los otros vocablos que circulan en su profesión» (Teruggi, 1987, p. 8). Así, entre los traumatólogos o *hueseros*, *enclavar* es poner un clavo, *luxado* significa fuera de lugar, un *roto* es un politraumatizado y una articulación puede estar *chafada* o un pie puede *recalcarse*.

Como en muchas voces y expresiones lunfardas, la jerga médica se sirve de los mismos procedimientos para crear o adaptar palabras que el lunfardo general, y lo hace con el mismo espíritu transgresor, frecuentemente con ironía, a veces directamente con humor negro, con frecuencia llegando hasta una autotomadura de pelo. Así, el dermatólogo se convierte en *peletero*, el anestesista en *gasista*, el radiólogo en *fotógrafo*, el hematólogo en *vampiro*, el patólogo en *pedicuro*, el cirujano en *carnicero* y el psiquiatra en *locólogo*. Otros elementos también pueden cambiar de nombre: las drogas antineoplásicas agregadas en el suero son *jugos*; los sedantes son *veneno*, la dilatación pupilar previa al deceso es el *dos de oros* y hacer una diálisis es poner al paciente en el *lavarropas*.

De todos modos, siempre es bueno recordar que muchos pacientes sí entienden lo que dicen los médicos. Alposta cuenta que una mañana el jefe de oncología,

> en la seguridad de que los pacientes no le entendían, nos hablaba de neoplasias y metástasis frente a la cama 20. Al retirarme de la sala, cerca del mediodía, el paciente que ocupaba la cama 17, con voz casi cuchicheada, me sorprendió con lo siguiente: "¡Doctor! ¡Así que el de la 20 abrió una sucursal en el pulmón!" (Alposta, 1986, p. 108).

Es que el habla popular está plagada de maravillosas metáforas. También cuenta Alposta que un colega cordobés le refirió el siguiente diálogo con un paciente:

> —¿Y a vos, chango, qué te anda pasando?
> —Nada, doctor. Lo que pasa es que patié descalzo y se me encarnó la uña.
> Se trataba de una blenorragia (Alposta, 1986, p. 112).

Referencias bibliográficas

Alposta, L. (1986). *El lunfardo y el tango en la medicina*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
Alposta, L. (2005). *Mosaicos porteños*. Buenos Aires: Oliveri Editor.
Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
Conde, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.
De la Púa, C. (1978). *La crencha engrasada*. Buenos Aires: Schapire Editor. Texto original publicado en 1928.
Rivero, E. (1982). *Una luz de almacén (El lunfardo y yo)*. Buenos Aires: Emecé.
Teruggi, M. (1987, marzo). El lunfardo médico-hospitalario. *Tiempo de sosiego*, (75), 3-19.

La Descripción en Pasado y su Relación con el Aspecto Verbal: un Desafío más en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera (ELE)

Julián Martínez Vázquez*

En la comunicación en español (así como en las otras lenguas romance), los pretéritos perfecto e imperfecto conviven, en estrecha relación, cada vez que el hablante quiere referirse a hechos o acciones del pasado, y la elección de uno u otro responde a diferentes significados que se quieren transmitir. Esos significados son básicamente de naturaleza aspectual.

¿Qué es el aspecto? Mientras los verbos refieren hechos o acciones que naturalmente ocurren en el tiempo, y así oponemos verbos en presente a verbos en pasado o futuro, el aspecto informa de qué manera el hablante presenta ese hecho o acción, en qué punto de su desarrollo temporal pone el foco: si señala el momento inmediatamente anterior a su inicio: *está por llover*; el comienzo de su desarrollo: *se largó a llover*; su progreso: *llovía*, *está lloviendo*; su final: *terminó de llover*, la totalidad de su desarrollo: *llovió*; etc. También informa si ese hecho o acción ocurre una sola vez: *está lloviendo*; o bien si es reiterado o habitual: *llueve todas las tardes*.

En español, entonces, la oposición *llovía / llovió* es de naturaleza aspectual. Otras lenguas (por ejemplo, el inglés) no cuentan con esa alternancia de pretéritos, por lo cual son otros los recursos que se emplean para expresar tales significados. Será particularmente difícil enseñar a seleccionar uno u otro pretérito a quienes no conozcan esa alternancia en su lengua madre. Además, aunque en determinada lengua sí exista esa alternancia, con un comportamiento prácticamente idéntico al del español (por ejemplo, en el caso del francés), eso no quiere decir que el estudiante cuya lengua madre sea tal pueda aprovechar fácilmente esa coincidencia. Es por eso que los docentes de ELE, cuando presentamos el discurso en pasado, preferimos introducir de forma separada cada pretérito, con el fin

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera. Correo electrónico: julian.martinez@usal.edu.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 86-91.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

de que el estudiante comprenda, de uno en uno, los significados aspectuales asociados a cada forma.

Se suele presentar el pretérito perfecto en primer lugar, ya en el nivel Elemental, para que el estudiante pueda relatar qué hizo el día anterior desde que se despertó, por ejemplo, o darnos su información biográfica principal. El aspecto, cuando se presenta una cadena de acciones sucesivas, es perfectivo; una acción se termina para dar paso a la siguiente: *Me levanté, me bañé, desayuné y salí*. Como el aspecto no es informado solamente por los verbos, podrán aparecer otros índices aspectuales: *Me levanté a las ocho, me bañé en media hora y después salí*.

Más tarde, en el mismo nivel, se estudia el pretérito imperfecto, funcional a la hora de expresar acciones habituales en el pasado. Una vez adquirido ese conocimiento, el estudiante podrá contarnos, por ejemplo, adónde viajaba cada año con su familia en sus vacaciones, o qué hacía cada mañana antes de ir a la escuela: *Todos los veranos viajábamos a casa de los abuelos.* En este ejemplo, el significado aspectual iterativo es reforzado por la construcción *todos los veranos*.

Pero esta discriminación de usos, que puede resultar útil desde el punto de vista pedagógico, no puede sostenerse mucho tiempo. Tarde o temprano (generalmente temprano, en el nivel Intermedio) llega el momento de reconocer que las dos formas de pretérito coexisten en un mismo discurso, y es entonces cuando deben enseñarse otros significados centrales del imperfecto: por un lado, su empleo en la presentación del marco de una situación pasada (escenario y participantes); por otro, en la referencia a acciones pasadas inacabadas (respecto de otras acciones). Ejemplificaremos a partir de «Historia de Rosendo Juárez», cuento de Jorge Luis Borges:

> *Desde un rincón el hombre me* chistó. *Algo de autoritario habría en él, porque le* hice caso *enseguida*. Estaba *sentado ante una de las mesitas*; sentí *de un modo inexplicable que hacía mucho tiempo que no se había movido de ahí, ante su copita vacía. No* era *ni bajo ni alto;* parecía *un artesano decente, quizá un antiguo hombre de campo. El bigote ralo* era *gris. Aprensivo a la manera de los porteños, no se había quitado la chalina. Me* invitó *a que tomara algo con él. Me* senté *y* charlamos (1994, p. 412. Los destacados son nuestros).

El primer párrafo del cuento sirve como ejemplo de la alternancia típica de los dos pretéritos. Las acciones narradas (el chistido, la obediencia del narrador, la invitación, sentarse y charlar) están presentadas en pretérito perfecto, pues son acciones completas, que ocurren una después de la otra. Por su parte, la descripción física del personaje, de su situación, se hace en pretérito imperfecto, porque esas cualidades y estados se mantendrán durante toda la charla, no son sucesivas entre sí y funcionan como telón de fondo a las acciones narradas.

Para simplificar la presentación de los pretéritos, suele asociarse la descripción en pasado al pretérito imperfecto, lo que resuelve la mayoría de las producciones. ¿A qué se debe esa asociación? A que, generalmente, la descripción busca asignar características, cualidades a un referente, y esas cualidades, sean inherentes (*María es alta*) o episódicas (*María está cansada*), suelen servir de marco a hechos o acciones en los que intervienen los referentes descriptos.

En los niveles avanzados de español, cuando el estudiante ya prácticamente maneja sin vacilaciones la alternancia, es necesario plantear que no siempre una cualidad dada, por más intrínseca que sea, puede considerarse eterna, imperfectiva. A veces, la intención del hablante es describir, justamente, la duración de una cualidad o de un estado. Es así que muchas expresiones, gramaticalmente correctas, no son los ejemplos centrales de la alternancia de pretéritos; se sitúan en los márgenes del sistema y parecen contradecir las reglas que presentamos como exhaustivas.

Este trabajo analiza, particularmente, cómo se da la alternancia de pretéritos a la hora de describir en pasado.

Descripción de Corpus y Recorte del Objeto de Análisis

Los ejemplos dados corresponden a producciones de dos estudiantes del taller de Tango del primer cuatrimestre de 2014 de USAL. El taller se dirige a aprendices de español del nivel alto (aproximadamente, entre B2 y C1 del MCER), alumnos de intercambio procedentes de varios países de Europa y América no hispanoparlante.

Análisis de Ejemplos

A continuación, veremos ocho ejemplos extraídos de producciones de estudiantes del curso mencionado que muestran buenas prácticas o que requirieron cierta explicación.

Según dijimos, el aspecto expresa la manera en que la acción, hecho o estado referido por el verbo se desarrolla en el tiempo. Los ejemplos que siguen analizan sobre todo la oposición aspectual informada por las desinencias verbales de los pretéritos, pero el aspecto de una frase se interpreta en ocasiones a partir de otros informantes, aparte de esa desinencia. Puede expresarse, por ejemplo, mediante frases verbales: *empiezo a estudiar*, *sigo estudiando*, *dejo de estudiar*, *termino de estudiar*, *estoy por salir*, etc.; o bien mediante unidades léxicas especiales, por ejemplo, adverbios: *ya salió el sol*, *todavía no salió el sol* (*ya* y *todavía* son adverbios de fase que oponen aspecto perfectivo e imperfectivo de un hecho).

A continuación, presentaremos ejemplos de enunciados en pasado que combinan más de una información aspectual.

a) *A partir de 1950 las mujeres* tuvieron *muchas más posibilidades y derechos* (J., Estados Unidos).

En este caso, el hablante emplea en pasado el verbo *tener*. Por la naturaleza de la acción que designa, el verbo *tener* es denominado verbo de **estado**: una acción

durativa en el tiempo que en general no requiere explicitar su finalización. Las acciones durativas pueden ser presentadas como en proceso, no completadas (*Las mujeres tienen / tenían muchas posibilidad*) o bien pueden ser presentadas como terminadas, acompañadas de referencias a períodos (*durante*...) o bien límites de períodos (*desde*... *hasta*...). En este ejemplo, el hablante explicita el límite inicial del predicado del verbo de estado *tener*: *A partir de 1950*, por lo cual se espera que el verbo exprese también ese aspecto perfectivo.

b) Había *un notable incremento de la participación femenina en el sector burocrático de la economía entre 1920-1950* (J., Estados Unidos).

En este ejemplo, el hablante decide delimitar un período: entre 1920 y 1950, por lo cual el aspecto verbal debe coincidir con esa información de perfectividad: *Hubo un notable incremento de la participación femenina*...

c) *Entre los inicios del siglo xx y la década de 1950* hubo *una evolución de la situación social de la mujer en Buenos Aires* (J., Estados Unidos).

Esta frase presenta una situación similar a la de la frase anterior, aunque el período aparece aquí ubicado en primera posición, como marco de la predicación.

d) *Ella era una chica pobre que no tuvo un esposo o hombre para cuidarla y para quien la prostitución era una forma de supervivencia* (J., Estados Unidos).

En esta frase, a diferencia de las tres anteriores, no se expresa una delimitación temporal, por lo cual, y debido a que el verbo *ser* se planteó en imperfecto (*era una chica pobre*...), lo más esperable es que continúe expresándose ese aspecto en el siguiente verbo: *era una chica pobre que no tenía un esposo*... Si el adverbio de negación empleado hubiese sido *nunca*, entonces se sumaría a la negación el significado de período, y el aspecto perfectivo sería esperable en el verbo: *Ella era una chica pobre que nunca había tenido un esposo o hombre para cuidarla y para quien la prostitución era una forma de supervivencia.*

e) *Tristemente en el inicio de siglo xx en Buenos Aires las mujeres* tuvieron *poca importancia e influencia en la sociedad* (J., Estados Unidos).

En este ejemplo se expresa el tiempo de manera puntual, no interpretemos período, por lo cual la interpretación aspectual favorecida es la de imperfectividad; el verbo en pretérito perfecto no es coherente con esa expectativa del oyente.

f) Había *falta de trabajo durante la década del '20* (J., Estados Unidos).

Este ejemplo muestra una situación similar a la de los primeros ejemplos. La estudiante quiere expresar una acción pasada de aspecto imperfectivo: *Había falta de trabajo*, pero agrega una construcción temporal perfectiva: *durante la década del '20*.

g) *Un vecino dijo que los hermanos siempre* fueron *un poco anormales* (S., Canadá).

El adverbio *siempre* indica en este ejemplo período, lo cual implica aspecto perfectivo; es por eso que es más esperable que el verbo se construya en pretérito perfecto que en imperfecto. Los adverbios *siempre* y *nunca* son particularmente

problemáticos, porque a veces prevalece la interpretación de período: *Siempre fui buen alumno*; y a veces prevalece la información de frecuencia: *Siempre obtenía buenas notas*. La interpretación de período o de frecuencia está condicionada, también, por la naturaleza de la acción designada por cada verbo (por lo que se denomina su «aspecto léxico»).

h) *Ella trabaja en el mercado, no es casada al inicio de la película simplemente porque nunca lo* quería (J., Estados Unidos).

El aspecto que acompaña al verbo *querer* más frecuentemente es el imperfectivo, por eso la estudiante habrá seleccionado el pretérito imperfecto. Sin embargo, no es el verbo el único responsable de expresar aspecto de la acción. En este caso, el adverbio *nunca* (si lo interpretamos como período) expresa necesariamente perfectividad, por lo cual el verbo debe ir en pretérito perfecto: *ella nunca quiso casarse*.

Conclusiones

El profesor de ELE tiene en cuenta, sobre todo, los mejores ejemplos de un uso, los que ocupan el centro de la categoría, porque son los más frecuentes y, por lo tanto, los más rentables. Pero no debe olvidarse de los otros ejemplos, aquellos que parecen contradecir las explicaciones dadas y, en realidad, exigen que las afinemos un poco más. Es así que el pretérito imperfecto será el más esperado en las descripciones en pasado, pero esa oposición aspectual que diferencia acciones o hechos todavía no concluidos (respecto de otras acciones) y las acciones o hechos ya terminados también debe ser tenida en cuenta a la hora de diferenciar descripciones: Cfr. *Mi hermana era buena alumna, entonces mis padres decidieron…* con *Mi hermana fue buena alumna siempre / toda su vida / hasta las dieciocho años.*

Al explicar las descripciones que emplean el pretérito perfecto, deberá redefinirse el valor de usar imperfecto. La categoría de tiempo y la categoría de aspecto deben ser consideradas de forma conjunta, y debemos considerar que el verbo no es la única categoría que puede expresar significados de tiempo y de aspecto; otros ítems léxicos permiten expresar esos significados.

No recomendamos, como en muchas cuestiones relativas a ELE, presentar todos los usos de los pretéritos del español, pero sí debemos los docentes conocer el panorama completo, de manera de estar preparados para responder las preguntas que van más allá de los ejemplos centrales.

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (1994). *Obras completas* (Vol. II). Buenos Aires: Emecé.

Pérez Saldanya, M. (1999). El modo en las subordinadas relativas y adverbiales. En Bosque, I. y Demonte, V. (Dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 3253-3322). Madrid: Espasa.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Ridruejo, E. (1999). Modo y modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas. En Bosque, I. y Demonte, V. (Dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 3209-3251). Madrid: Espasa.

Estudiantes Sinohablantes de Español en Programas de Inmersión Lingüística: ¿Fusión de Metodologías?

María Isabel Gibert Escofet*
Mar Gutiérrez-Colon**

Resumen: Actualmente, las universidades españolas acogen cada año a un gran número de alumnos que quieren aprender el español en programas de inmersión lingüística. Sin embargo, los estilos de formación que han desarrollado en su tradición de aprendizaje distan mucho de los adquiridos por aprendices de lenguas en Occidente. Esto hace que, a menudo, las posturas frente a la enseñanza-aprendizaje de los alumnos y de los profesores no coincidan y dificulten el aprendizaje de la lengua española.

Este artículo analiza los valores y actitudes del aprendiz chino en comparación con el estudiante español. Después de hacer un análisis cultural, hemos visto que, aunque piensan que los profesores chinos son mejores para enseñar vocabulario (para ellos, un pilar básico en el aprendizaje de lenguas extranjeras), la mayoría de los alumnos reconocen que los docentes occidentales los estimulan a pensar y a ser críticos. En suma, parece que acaban adaptándose a la metodología usada por estos profesores, introduciendo sus estrategias y su cultura china de aprendizaje en el enfoque comunicativo.
Palabras clave: Estudiantes Chinos, ELE, Choque cultural, Aprendizaje de Lenguas, Programas de Inmersión Lingüística, Cultura China, Metodología de la Enseñanza de Lenguas Extranjeras.

Abstract: *Nowadays, many Chinese students want to learn Spanish language in Spanish universities because they are interested in the experience of an immersion program. But*

* Licenciada en Filologías Anglogermánicas por la Universidad Autónoma de Barcelona, Máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera por la Fundación Rovira i Virgili y Máster en Enseñanza de Lenguas Extranjeras (Español / Inglés) por la Universidad Rovira i Virgili (URV, Tarragona, España). Profesora Asociada de la URV. Correo electrónico: isabel.gibert@urv.cat.

** Licenciada en Filología Anglogermánica y Doctora en Lingüística Aplicada por la Universidad Rovira i Virgili (URV, Tarragona, España). Profesora Agregada y Coordinadora del Máster Oficial en Enseñanza de Lenguas Extranjeras en la URV. Docente de la Universitat Oberta de Catalunya. Correo electrónico: mar.gutierrezcolon@urv.cat.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 92-108.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Chinese students have developed different learning styles from those of the Spanish students due to the two different learning traditions.

This fact makes the learning-teaching process to be different for both Spanish teachers and Chinese students. As a consequence, this may bring some difficulties in the acquisition of the Spanish language.

This article analyzes the values and attitudes of Chinese learners compared to those of Spanish students. After a cultural analysis, we conclude that although most Chinese students believe that Chinese teachers are better at teaching vocabulary (for Chinese students vocabulary is a cornerstone of the learning process), they also recognize that the methodology used by Spanish teachers encourage students to be active and critical. As a conclusion of this study, it seems that finally Chinese students adapt to the methodology used by Spanish teachers, merging their strategies and culture with the communicative approach.

Key Words: *Chinese Students, Spanish as a Foreign Language, Spanish Teaching, Linguistic Immersion, Cultural Problems, Language Learning, Immersion Programmes, Methodology of Foreign Language Teaching, Chinese Culture.*

En 2012 el Instituto Cervantes elaboró un informe (Instituto Cervantes, 2012) en el que afirmaba que, en 2030, el 7,5% de la población mundial será hispanohablante, y para entonces solo el chino superará la cantidad de hablantes nativos del español como lengua nativa. Actualmente, unos 25.000 alumnos chinos estudian español, y las universidades españolas acogen cada año a un gran número de alumnos que quieren aprender el español en programas de inmersión lingüística.

Los discentes chinos que llegan a España para seguir cursos de español como lengua extranjera llevan consigo un bagaje cultural y de aprendizaje que los profesores no pueden ignorar. Sin embargo, no todos los centros están culturalmente preparados para impartir clases a este colectivo. Los presupuestos que los estudiantes traen con ellos están basados en sus propias vivencias de aprendizaje, así como en una idea preformada sobre cuáles son los métodos más y menos efectivos para aprender un idioma. De la misma forma, los profesores de lengua extranjera parten de un conocimiento metodológico que no es solo fruto de su experiencia y formación docente, sino también de su experiencia como aprendientes de lenguas. Si las posturas frente a la enseñanza-aprendizaje de los alumnos y de los profesores no coincide y, además, estos últimos no saben orientarse correctamente, puede crearse un conflicto que perjudicará el objetivo que ambos comparten: el aprendizaje de la lengua.

Según Sánchez Griñán y Melo (2009), desde Occidente se ha creado una imagen estereotipada del aprendiz chino que lleva a los profesores a tener la idea predeterminada de que con los estudiantes chinos es difícil utilizar una metodología comunicativa en el aula, debido a que el discente no sabe cómo enfocar las actividades de clase. Es cierto que

estos alumnos a veces encuentran, en las clases de los docentes occidentales, una serie de dificultades culturales que pueden llegar a impedir que el proceso de aprendizaje transcurra con naturalidad y, en casos extremos, esos choques culturales pueden ser la causa de que el alumno no aprenda la lengua. La diferencia cultural más importante está en la misma definición del papel del aprendiz y del docente: el profesor occidental entiende que su papel es dar al estudiante las herramientas necesarias para que este lleve a cabo el proceso de aprendizaje, facilitar que este se haga cada vez más autónomo; en cambio, el estudiante chino está convencido de que el profesor posee una gran sabiduría y espera recibir todo el conocimiento que pueda darle. Para estos aprendices, un buen profesor debe tener un conocimiento profundo de la materia, además de poseer otras cualidades que no están directamente relacionadas con la docencia:

> *A good teacher does not only teach the subject in hand, however. In the students' view, he or she should also teach students about society: 'he should teach us to solve problems in life', 'teach us not only knowledge in books but also the reality of society', 'help me learn more of the World and about life so that I can deal with others more successfully'* (Cortazzi y Jin, 1996a, p.188).
> [Sin embargo, un buen profesor no enseña solo la materia. Desde el punto de vista de los estudiantes, el docente debería enseñar aspectos de la sociedad: «nos debería enseñar a solucionar los problemas de la vida», «enseñarnos no solo los conocimientos que aparecen en los libros, sino también la realidad de la sociedad», «ayudarme a aprender más cosas sobre el mundo y la vida para que me pueda relacionar mejor con los demás»][1].

Vemos, pues, que según la tradición china, el profesor no es solo la autoridad que aporta conocimiento, sino que es el ejemplo a seguir como persona, y la persona a quien los estudiantes piden consejo como autoridad.

En cuanto a las estrategias de aprendizaje, uno de los aspectos que caracterizan la cultura de aprendizaje china es la inclusión de la memorización y el recitado en sus metodologías de trabajo (Jin, 2001). A pesar de lo que se pueda creer en un primer contacto con esta cultura de aprendizaje, estas técnicas no implican que los aprendices descarten otras estrategias en las que analicen y comprendan lo que están estudiando: «la memorización como modo de comprensión, el recitado al servicio de la reflexión y la interiorización» (Sánchez Griñán, 2009, p. 3), identificado por Watkins, D. A. y Biggs, J. B. (1996, p. 269) como «la paradoja del aprendiente chino», es decir, el hecho de que la memorización que realizan los estudiantes chinos conlleva una actividad cognitiva normalmente no asociada a esta.

1 Todas las traducciones son de las autoras.

El rol tradicional del estudiante chino es el de recoger y recordar todo lo que el profesor le da en las clases; saben que de ellos no se esperan opiniones ni discusiones en el aula, sino que escuchen y que estudien, y, ante las preguntas del profesor, no está bien visto contestar, ya que es arriesgado equivocarse y puede parecer demasiado atrevido participar voluntariamente. El choque cultural surge en las clases de ELE entre profesores y estudiantes, cuando el docente espera de ellos que contesten a sus preguntas de forma espontánea, y ellos encuentran que su educación no se los permite, cuando el docente juzga el comportamiento de sus estudiantes de pasivo, callado y poco participativo, y los alumnos juzgan al profesor de injusto por pedirles que contesten de forma espontánea preguntas para las que no han tenido tiempo de prepararse, arriesgándose, de ese modo, a equivocarse. Hay que comprender, pues, que el silencio del estudiante chino está marcado por la sociedad y el sistema académico de China (Watkins, 1996; Hu y Fell-Eisentkraft, 2003). Hu y Fell-Eisentkraft identificaron cuatro motivos por los que los discentes chinos mantienen largos silencios en clase:

> *1. Silence as a result of being shy; 2. Silence as a result of fear of not having the correct answers; 3. Silence as a result of unfamiliarity with talking to learn and 4. Silence as a result of a lack of confidence in speaking the English language.* (Hu y Fell-Eisentkraft , 2003, p. 55).
> [1. El silencio como resultado de la timidez; 2. El silencio como resultado del temor a no responder correctamente; 3. El silencio como resultado de no estar familiarizado con el hecho de hablar para aprender; y 4. El silencio como resultado de la falta de confianza al hablar inglés].

Conocer el papel de las preguntas en la sociedad occidental y en la sociedad china es fundamental para comprender este comportamiento: en la primera, para los estudiantes, preguntar es una forma de aprender (preguntas heurísticas), y para los profesores, las preguntas que realizan los estudiantes resultan cruciales para evaluar el proceso de aprendizaje, especialmente en las clases de idiomas; en la sociedad china, en cambio, preguntar a quien tiene la autoridad (un profesor, por ejemplo) se interpreta como un comportamiento provocador, que connota, incluso, falta de respeto hacia este, y el papel del profesor chino ante las preguntas es el de ser capaz de predecir las que puedan surgir y responderlas en clase sin que estas se lleguen a formular, ya que los estudiantes chinos no preguntan, sino que esperan, y, si la respuesta no llega, es que la pregunta que tenían (y no han hecho) no merecía la pena. Es, pues, en el rol de las preguntas, donde encontramos una de las causas más importantes de la falta de interacción estudiante-profesor en el aula.

Pues bien, para comprender a los estudiantes sinohablantes, debemos conocer las

culturas de aprendizaje[2] chinas, que, de forma muy esquemática, se resumen en *demonstration-mimesis-practice-performance* (Jin y Cortazzi, 2006, p.10): los estudiantes, después de escuchar y observar atentamente, tienen que esforzarse en aprender y recordar. Como consecuencia de esta tradición, para muchos estudiantes aprender un idioma representa recordar listas enormes de vocabulario nuevo; la autonomía del alumno significa memorizar textos de libros recitando en voz alta. Sin embargo, estos estudiantes se dan cuenta de que necesitan practicar la lengua que están estudiando y ellos mismos crean espacios informales de práctica Esta metodología, tan distinta de la nuestra, tiene su origen en el confucianismo. Por lo tanto, es necesario entender esta filosofía aplicada al aprendizaje si queremos ser capaces de comprender la actuación de los discentes chinos en nuestras clases de lenguas extranjeras.

El Confucianismo como Origen de los Valores del Aprendiz

El esfuerzo y la memorización son solo una parte de la filosofía de Confucio: el aprendizaje reflexivo y la interpretación independiente también son necesarios para la comprensión y la puesta en práctica de los conocimientos.

Los estudiantes chinos están acostumbrados a utilizar la memorización como técnica de aprendizaje desde pequeños debido a varios factores, entre los que se encuentran las características de su sistema de escritura o el tipo de exámenes que se les pide que realicen en China. Biggs (Watkins y Biggs, 1996, p. 269) hace referencia a esta práctica como la «paradoja del estudiante chino», ya que, a pesar de que desde la perspectiva occidental parece una práctica de estudio memorística que no requiere reflexión, en realidad se ha demostrado que el aprendiente chino no memoriza sin más, sino que la memorización le ayuda a comprender mejor los contenidos que está estudiando.

En una serie de entrevistas realizadas por Cortazzi y Jin (1996a) a profesores occidentales que estaban dando clase en China, los docentes valoraron a sus estudiantes como constantes, motivados, muy buenos memorizando y, en definitiva, con virtudes dignas de todo buen alumno. A pesar de ello, al utilizar el método comunicativo, fracasaron. Las principales dificultades con las que se encontraron cuando intentaron implantar este enfoque fueron que los discentes se centraban únicamente en la gramática, en el vocabulario y en la comprensión lectora; no participaban en clase y, por lo tanto, no se arriesgaban a equivocarse. En definitiva, los estudiantes daban mucha relevancia a los exámenes y a las notas, pero ninguna importancia al proceso de aprendizaje.

Sin duda, hay que evitar el valorar la cultura de aprendizaje china en términos de carencias. Al contrario de lo que piensan muchos profesores occidentales, que ven la gran capacidad de memorización desarrollada con el método chino como un aprendizaje pesado

2 Jin y Cortazzi hablan de *culturas de aprendizaje* en plural porque consideran que China es un país demasiado extenso y variado para poder hablar de una sola cultura de aprendizaje.

que no permite la reflexión, los estudiantes chinos encuentran en ella una gran dosis de confianza y piensan que les ayuda a conseguir sus objetivos (Kavan y Wilkinson, 2003; Li y Chang, 2001). Es por ello que, en el análisis de necesidades que propone el enfoque comunicativo, no hay que descuidar su cultura de aprendizaje, por lo que es conveniente integrar actividades coherentes también con su cultura de aprendizaje. Los resultados de los estudios realizados por Green (1993) y Liu y Littlewood (1997) evidencian que los estudiantes chinos consideran a las actividades comunicativas las más divertidas de realizar en clase; sin embargo, relacionan las actividades más formales con las más útiles.

El último punto del que hay que hablar es la evaluación, que también conlleva un cambio drástico a su manera de entender las responsabilidades en el aula y puede ser fuente de conflicto. Los estudiantes chinos entienden la evaluación como una serie de exámenes periódicos cuya finalidad es memorizar lo que tienen en el manual y en los apuntes y, así, demostrar lo que han aprendido. No cabe duda de que para ellos afrontar el nuevo tipo de evaluación que se les presenta —una evaluación formativa que tiene en cuenta todo el proceso de aprendizaje, no solamente el producto final—, en la que, a su entender, el profesor abandona su propia responsabilidad pasándosela a ellos, es tarea difícil. Es importante explicitar, pues, los objetivos de este tipo de evaluación para que los estudiantes tomen consciencia de ello y puedan tomarla con una actitud más abierta.

Valores y Actitudes de la Cultura China: Posibles Problemas en el Aula

La interpretación del mundo no solo depende de nuestra educación, sino que depende básicamente de nuestra cultura. Así pues, el profesor de lenguas extranjeras debe conocer los conceptos clave que distinguen la cultura china de la cultura española (enmarcada dentro de lo que es la llamada cultura occidental). En el caso de la cultura china, la clave está en la orientación familiar, el *guanxi*, la interdependencia relacional, llamada *la cara* (*mianzi)*, los favores, y la armonía (Buckley, Clegg et al., 2006; García-Tapia y Bello, 2005; Kwang-kuo, 1987; Nieto, 1997; Salamanca y Montes, 2003).

La sociedad china, colectivista, frente a la occidental, que es individualista, prioriza al grupo frente al individuo, forma su identidad a partir de la familia, del grupo, de la universidad o de la empresa, hasta el punto de que, cuando sus integrantes hablan, intentan evitar la primera persona del singular. Para ellos, no identificarse con un colectivo es negativo, y a quien se aparta del grupo se lo puede llegar a tratar con indiferencia e incluso desprecio. A diferencia de la cultura occidental, en la que se premia la iniciativa propia, en China no se suele hacer nada sin consultar antes al grupo en busca de su aprobación. Por ello, aceptar la responsabilidad individual resulta difícil, no tanto por el temor al fracaso tal como es interpretado en occidente, sino por temor a *perder la cara* (concepto sobre el que nos extenderemos más adelante). Desde una perspectiva occidental, es fácil confundir este concepto chino de *cara* con el concepto de *cara* occidental. El concepto chino no se queda en la reputación, imagen o prestigio ante la comunidad o grupo social, sino que va

más allá: para un chino *perder la cara* debe evitarse hasta el punto de justificar actividades que en nuestra cultura son injustificables, como pueden ser ocultar información, evitar compromisos, no actuar o incluso mentir. El temor a dar una mala imagen también puede llevar a matizar y, bajo el punto de vista de un español, falsear sus respuestas si consideran que estas no van a ser del agrado de su interlocutor.

Por otra parte, en la cultura china, ser demasiado directo es considerado una falta de cortesía, tanto en los rechazos como en las negativas, pues eso rompe la armonía y puede resultar ofensivo. Los chinos, por consiguiente, anteponen la cortesía a la sinceridad, y frente a respuestas como «No sé si va a ser posible»; «Lo intentaremos, aunque no puedo prometer nada»; «veremos que se puede hacer» (ejemplos citados por Salamanca Montes, 2003, p. 7), debemos asumir, simplemente, una negativa.

Extender estos valores al aula nos lleva a comprender que a los estudiantes no les guste admitir que no entienden o no saben una respuesta, ya que esto les supone *perder la cara* ante el docente o sus compañeros. No olvidemos que, bajo esta perspectiva, también podría *perder la cara* un profesor ante sus alumnos si admitiera haber cometido algún error o si, por ejemplo, no comprendiera algo. Esta es una de las razones por las que los estudiantes evitan informar al profesor de problemas o sugerirle mejoras en sus clases.

Otros valores de gran importancia dentro de la cultura china que, en cierta medida, pueden entrar en conflicto con los españoles son el estatus social, la autoridad y la jerarquía. Para conseguir el respeto y el estatus social, no solo es importante el cargo que uno desempeña, sino que la edad y las relaciones personales también juegan un papel esencial en lo que a ello se refiere.

Para comprender las relaciones sociales e interpersonales en China, empezaremos por profundizar en conceptos que desempeñan un rol muy importante en esta sociedad: el *guanxi* y el *renqi*; y el *mianzi* y el *lian*. Es necesario profundizar en estas nociones para poder discernir el comportamiento y la cultura de nuestros estudiantes a un nivel más complejo.

Tomemos, en primer lugar, el concepto de *guanxi,* directamente relacionado con el estatus social y las relaciones personales a las que acabamos de hacer mención. *Guanxi* se refiere a la compleja red de interrelaciones personales que vinculan a individuos y familias a través de obligaciones mutuas: solo a partir del *guanxi* es posible solventar procedimientos burocráticos, acceder a determinados recursos difíciles de obtener o conseguir tratos preferenciales. Para los occidentales es fácil caer en la interpretación del *guanxi* como una forma de corrupción, pero eso sería malinterpretar y simplificar tanto el término como su contexto, olvidando por completo la competencia intercultural que tenemos que llevar con nosotros como profesores de lengua extranjera. Muchos docentes se sorprenden o incluso se ofenden cuando no asimilan los gestos relacionados con el *guanxi* que tienen sus alumnos. Para entender de forma correcta el *guanxi*, debemos conocer también otro

término: el *renqing*. El *renqing*[3] es la argamasa hecha de afecto e interdependencia que aglutina la sociedad, y conlleva el reconocimiento de obligaciones mutuas entre personas. El *renqing*, por tanto, implica una forma adecuada de comportamiento en la comunidad. En cierta manera, el *guanxi* se podría interpretar como la instrumentalización del *renqing*.

Esta filosofía de redes sociales se ve también en la red de relaciones familiares que existe en la sociedad china. Si bien desde mediados de los años 70 se ha llevado a cabo en China la política estricta del hijo único, los abuelos siguen siendo los que se hacen cargo de los nietos mientras los padres están trabajando, y junto con los demás familiares (tíos y primos), tejen una red de apoyo que persiste durante toda la vida. Aunque estas relaciones familiares tan estrechas distan bastantes de las relaciones familiares anglosajonas (comparaciones sobre las que versan la mayoría de los estudios existentes hasta la fecha, como Brick 2004; Cortazzi y Jin, 1996a; Cortazzi y Jin, 1996b; Kavan y Wilkinson, 2003; Watkins, 1996), no distan tanto de las que se establecen en las culturas mediterráneas como la española. En España, a diferencia de otros países europeos, los mayores y los jóvenes siguen al cuidado del núcleo familiar (Alberdi y Escario, 2007). Por este motivo, y por el «efecto hijo único», cuando los alumnos chinos llegan por primera vez a España para estudiar en la universidad, suelen estar bastante sobreprotegidos por sus familias, y esto se refleja en su forma de interrelacionarse con los demás.

Por otra parte, hemos mencionado la jerarquía y la autoridad como otros valores de gran importancia dentro de la cultura china que pueden entrar en conflicto con los valores españoles: la sociedad china es una sociedad muy jerarquizada. Al llegar a España, los hablantes chinos perciben una falta de respeto cuando la interacción se da entre un hablante de *estatus jerárquico* inferior hacia uno superior. Este efecto se produce al revés cuando la comunicación se establece entre un interlocutor de más jerarquía hacia uno de menos jerarquía, ya que, en chino, se utiliza un tipo de lenguaje mucho más directo que en español, y para un hispanohablante eso puede llegar a parecer descortés. Esta es, así, una fuente frecuente de choque cultural, ya que muchos chinos, por ejemplo, no logran acostumbrarse a dirigirse a sus profesores por el nombre de pila, y muchos españoles no entienden que se tenga que mantener una actitud más distante y formal en situaciones en las que perciben que pueden actuar de manera más informal. También las presentaciones se rigen por estas jerarquías. En China, en situaciones formales, lo establecido es presentar siempre a la persona que se considera jerárquicamente superior o de mayor edad, empleando el apellido y su título profesional (Doctor, Ingeniero, Profesor, Director...) y evitando mencionar su nombre de pila; en situaciones más informales, y siempre en caso de que se considere que el contacto no va a tener continuidad, se usa el apellido y un diminutivo. En situaciones más formales, aunque se trate de amigos, pero en las que se considere que la relación va a tener una continuidad, se puede usar el nombre completo. Sin embargo, en

3 Brick lo traduce al inglés como *human feelings* (2004, p.10*)*.

muchos lugares hay una reticencia a mencionar el nombre completo delante de extraños. Conociendo esta realidad, debemos pensar como profesores cómo percibe un estudiante chino que su profesor se dirija a él usando su nombre de pila, o, lo que todavía puede ser peor desde su punto de vista, cómo vive tener que llamar a un profesor por su nombre de pila. Esta actitud, bajo la perspectiva china, es una muestra grave de descortesía. En China solo se usan los nombres de pila cuando la relación que hay entre dos personas es íntima (familiar o de amistad muy cercana), y llamar a alguien solo por su nombre provoca una sensación de malestar y pudor difícil de superar, por lo que, aun conociendo la *norma* pragmática española, gran número de estudiantes chinos siguen usando el tratamiento de *profesor* cuando se dirigen a sus docentes. He aquí una de las razones por las que muchos chinos, o los mismos profesores chinos de español, instan a sus alumnos a ponerse nombres de pila españoles. Esto debería evitar situaciones incómodas y problemas de pronunciación por parte de los extranjeros. Sin embargo, no siempre es así, pues los españoles, pensando que se comportan de forma culturalmente apropiada, intentan dirigirse, erróneamente, a los estudiantes, compañeros o colegas chinos con su nombre de pila. Los profesores españoles deben tener en cuenta estas circunstancias, por lo que es aconsejable que siempre que sea posible usen los nombres españoles o, si no tienen, el apellido del estudiante con el tratamiento que le corresponda (especialmente cuando se dirijan a personas mayores).

El Concepto de *Cara*

Si hay un rasgo que identifica el carácter colectivista de la sociedad china es el concepto de *cara*. Este término hace referencia a una relación bidireccional entre «las demandas de valoración que espera un individuo en razón de su posición social y el reconocimiento que la sociedad le dispensa» (Nieto, 1997, p. 7).

Tomemos el ejemplo de Nieto (1997) en el que se narra cómo se considera que perdió *la cara* la comunidad china que se instaló en España hace algunas décadas. Desde que la sociedad china se empezó a hacer visible en la española, se fue creando una representación de esta en el imaginario social español a través de una serie de estereotipos sobre la cultura china desde una perspectiva etnocéntrica: 1. Los chinos no son integrables, ya que no existe una voluntad de interacción con la sociedad de acogida; 2. Los chinos son *comunitaristas*, es decir, su comunidad está unida de forma inquebrantable; 3. Los chinos tienden a engañarnos. Desde luego, estos estereotipos no se ajustaban a la realidad de la cultura y de la sociedad china, que está impregnada por una cultura milenaria que se extiende a todos los ámbitos de la vida y que, para un extranjero, comprenderla requiere muchos años de estudio. Al darse cuenta de esta situación, algunas asociaciones chinas advirtieron esta configuración que la sociedad española tenía sobre la cultura china como un deterioro de su imagen como colectivo, es decir, percibieron que su comunidad había perdido *la cara* como tal, y tomaron como responsabilidad propia hacia su colectivo la iniciativa de recuperar esa imagen, es decir, recuperar *la cara* perdida.

Los sociólogos y sociolingüistas definen *cara* como la 'imagen que cada interlocutor quiere proyectar de sí mismo'. También se asocia a la imagen que cada miembro de la interacción quiere ofrecer al otro, por lo que el concepto de *cara* es susceptible de negociación entre las partes y depende de factores situacionales como pueden ser la edad, la posición social o el sexo, entre otros.

Volviendo a los estudiantes chinos, para poder comprenderlos mejor, hay que comprender el concepto de *cara* más allá de esta definición; hay que tener en cuenta dos facetas distintas: la *cara comprometida* y la *cara independiente*. La primera lleva al individuo, con su espíritu de colectividad, a ser útil e implicarse y verse implicado en una interacción como miembro efectivo y participativo de la sociedad; en cambio, la segunda se ve dominada por la necesidad de mantener una independencia personal y respetar la de los demás.

Hsien Chin (1944) define estas dos caras como *mien-tz* (mianzi) y *lien* (lian). *Mianzi* hace referencia al prestigio que se adquiere con el éxito y la ostentación, un prestigio conseguido con el esfuerzo personal en el que el *ego* depende siempre de factores externos. En cambio, el concepto de *lian* está relacionado con un reconocimiento moral del grupo, con el respeto de la comunidad, la confianza de la sociedad en el individuo. Bajo estos dos conceptos, es importante clarificar qué significa *perder la cara* (*tiu-lian*): se trata de la condena moral del grupo hacia un individuo, la infracción moral por parte de ese sujeto de las reglas morales de la sociedad. La pérdida del *lian* es, pues, más censurable socialmente que la del *mianzi* y conlleva una grave sanción moral que «hace imposible el funcionamiento apropiado del actor en sociedad» (Nieto, 1997, p. 8). Perder la cara, sin embargo, no es siempre algo irrevocable, sino que puede restablecerse esforzándose en recuperar la respetabilidad. Cabe mencionar la variante *Kei mou-mou-jên tiu-lian* ('perder la cara por alguien'), ya que la pérdida de cara se extiende a un grupo cercano (familia, amigos, trabajo). En este caso, no es la persona como individuo quien pierde la cara, sino que pierde la cara todo el que pertenece a su grupo. Muchos estudiantes chinos tienen miedo de hacer perder la cara a sus allegados cuando se van al extranjero por desconocimiento de las normas establecidas.

En definitiva, este concepto es difícil de entender para un occidental, pero básico para un discente chino, tanto que hará todo lo que esté en su mano para no perder la cara, porque sabe que si esto sucede, sus compañeros, sus profesores en China, su universidad, sus padres, perderán también la cara con él. Y esto que se nos hace difícil de comprender bajo una mentalidad occidental es imprescindible aprehenderlo ara conocer cómo gestionan el aprendizaje nuestros alumnos.

Hacia la Introducción de un Cambio

La bibliografía sobre el tema basada en estudiantes chinos de español como lengua extranjera es muy escasa, y la mayoría de las investigaciones se centran en estudiantes chinos de español o inglés que están cursando sus estudios en China (Chiu, 2009; Cortazzi y Jin,

1996a; Cortazzi y Jin 1996b; González Knowles y Fernández-Conde Rodríguez, 2009; Kavan y Wilkinson, 2003; Li y Campbell 2008; Liu y Littlewood, 1997; Littlewood, 2010; Littlewood y Liu, 1996; Littlewood, 2000; Mageean y Hai, 1998; Phillips, 2002; Richards y Rodgers, 2001; Riutort y Pérez, Sánchez Griñán, 2008; Torres, 2010; Watkins, 1996; Xiaojing, 2008; Yamazaki, 2005).

La principal conclusión que se puede sacar de estos estudios es que tanto estudiantes como profesores chinos llevan consigo una cultura de aprendizaje reflexiva derivada del confucionismo que fomenta muy poco las estrategias de autonomía en el aprendizaje y el método comunicativo. No obstante, parece que algo está cambiando a nivel oficial en China. El Ministerio de Educación chino está empezando a impulsar la enseñanza del inglés como lengua extranjera con un enfoque comunicativo o centrado en el alumno. Se habla de que el profesor se convierta más en un facilitador, en un director de la clase, dejando aproximadamente un tercio del tiempo de la clase a la participación activa de los estudiantes. El Gobierno también pide que los alumnos desarrollen el espíritu creativo. En la universidad, en concordancia con esto, se les pide a los profesores que utilicen estrategias de enseñanza-aprendizaje variadas, inclusive las TIC y la destreza oral, no observada en los exámenes o en la práctica del currículo hasta el momento. Por último, el Ministerio recomienda, como parte de la enseñanza centrada en el alumno, la coevaluación (*peer assessment*) y la autoevaluación (*self-assessment*), aunque esto difiere mucho de la realidad en la mayoría de los casos (Jin y Cortazzi, 2006). Cabe añadir la labor que están llevando a cabo los lectores extranjeros y las nuevas generaciones de profesores chinos, formados en másteres en enseñanza de E /LE en España, que trabajan en las universidades chinas y que contribuyen cada vez con más fuerza a este cambio.

Si bien es cierto que esto es lo que está pasando en China, ¿cómo se modifica esta cultura de aprendizaje en los alumnos que han estado estudiando en el extranjero? Jin y Cortazzi (2006) hacen una propuesta de cambio en la que el eje principal es la participación multidimensional. Esta participación une a los estudiantes con todos los elementos involucrados en el aprendizaje, incluidos los contenidos formales (el léxico, la gramática y la comprensión lectora). La clave está en la creación de materiales nuevos que combinen la innovación con ejercicios a los que están acostumbrados para no provocar el rechazo de los participantes. Se trata de un modelo que relaciona la dimensión creativa, cognitiva y meta-cognitiva, que lleva a los profesores a ir cambiando el sistema de participación en clase, empezando con actividades más cortas para ir alargándolas a medida que los alumnos se van familiarizando con ellas. La propuesta establece las diferentes dimensiones de la siguiente manera:

> **Dimensión cognitiva:** los estudiantes deben reaccionar y reformular las ideas que aparecen en los textos, relacionar estos con sus experiencias y expresar sus propias ideas; también deben «responder a preguntas clarificadoras» (*clarifying questions*) y «juzgar la base de la información» (*to judge the basis of information*) (Jin y Cortazzi, 2006, p. 16).

Dimensión meta-cognitiva: trabaja el aprender a aprender. Los alumnos planifican su trabajo y las estrategias de aprendizaje que utilizarán; monitorizan y resumen actividades; evalúan desde diferentes puntos de vista. Esta dimensión está directamente relacionada con el aprendizaje reflexivo de las culturas chinas.

Dimensión socio-cultural y afectiva: los estudiantes deben expresar sus propias ideas y sentimientos; trabajar en colaboración (pareja, grupo o grupo-clase) y ayudar a los demás; comprender cómo se expresan los hablantes de inglés; y trabajar la interculturalidad.

Si los estudiantes se encuentran en el extranjero, probablemente este intercambio de culturas de aprendizaje se materializará en cambios en las formas de estudiar. Este proceso será más fácil si los profesores que trabajan con alumnos chinos son conscientes de las diferencias que existen entre ambas culturas y pueden compartir estas divergencias explícitamente con los estudiantes.

Según Woods (citado en Cortazzi y Jin, 1996a, p. 172), lo importante yace en la interpretación de lo que ocurre en el aula y en las expectativas que tienen los estudiantes, en cómo se construye el conocimiento dentro del aula y en el hecho de que mientras los estudiantes lo ven desde una perspectiva, los profesores lo ven desde otra diferente. El choque entre alumnos y profesores es todavía mayor cuando estos proceden de culturas diferentes. Para conseguir una enseñanza efectiva, los profesores deben entender estas diferencias en el aprendizaje: «Whether and how teachers understand these aspects of a culture of learning is one of the keys to accomplishing practical changes in teaching and learning approaches» [«Si los profesores entienden estos aspectos de una cultura de aprendizaje y cómo lo hacen es una de las claves para llevar a cabo cambios prácticos en los enfoques en la enseñanza-aprendizaje»] (Woods, citado en Cortazzi y Jin, 1996a, p. 172).

Conclusión

Debemos tener en cuenta que las clases de lengua extranjera están estrechamente relacionadas con la interculturalidad. La calidad de la enseñanza-aprendizaje se puede ver afectada por la falta de conciencia intercultural, y es por ello que el profesor debe tener siempre presente este factor, tanto en el momento de elegir sus actividades como en el momento de impartir las clases. De los dos factores responsables de las dificultades en el aprendizaje de una lengua extranjera, el más evidente es la diferencia entre las lenguas, aunque no hay que subestimar la importancia que tiene la cultura de aprendizaje de los alumnos. Cortazzi y Jin (1996a) y Lu et al. (2010) concluyen que, para que los estudiantes chinos puedan aprender mucho de los profesores occidentales, es necesario que exista una sinergia intercultural que no haga que renuncien a las raíces de su cultura de aprendizaje. Por su parte, Lu, Chin, K. L. Chin, Y., Xu y Xiao (2010) urgen a investigar la enseñanza-aprendizaje intercultural para desarrollar entornos de aprendizaje más adecuados a los estudiantes

chinos. De acuerdo con estos autores, es necesario que los profesores conozcan mejor la cultura de aprendizaje, las experiencias previas y las expectativas o prejuicios sobre la cultura y el modo de enseñanza en el país-meta que estos alumnos traen consigo cuando llegan a las universidades extranjeras. Solo así se podrá abordar la enseñanza desde una perspectiva intercultural.

Parece que lo que los docentes necesitan es otro enfoque: un acercamientos más personal a los alumnos que adapte la interacción profesor-alumno y la haga, a través de la empatía, más efectiva, y que, desde una perspectiva intercultural, se acerque a los tópicos establecidos alrededor de la actitud de estos estudiantes en clase para romper con ellos (Cortazzi y Jin, 1996a; Kavan y Wilkinson, 2003; Littlewood, 2000). Kavan y Wilkinson (2003) proponen un método fenomenológico basado en la colaboración, la empatía y el intercambio de conocimientos, ya que la situación puede mejorar por el solo hecho de que el profesor muestre preocupación por los estudiantes y su aprendizaje: «The fact that we were concerned about the students, conscious of our dialogue, and enthusiastically welcoming intercultural knowledge, seemed to enhance learning» [«El hecho de que estuviéramos preocupados por los estudiantes, fuéramos conscientes de nuestro diálogo y abiertos al conocimiento intercultural parecía favorecer el aprendizaje»] (Kavan y Wilkinson, 2003, p.10).

Los estudiantes esperan que los profesores sean estrictos, justos, pero también amigos e, incluso, que asuman el papel de padre o madre, y esto no lo encuentran en los profesores occidentales. Piensan que sí asumen el papel de amigo o amiga, pero no el de padre o madre. Littlewood (2010) consigue romper con algunos de estos tópicos, ya que, de entre los estudiantes asiáticos procedentes de Singapur, China continental, Hong Kong y Japón, los estudiantes chinos y los de Singapur son los que tienen una clara preferencia por las clases orientadas a la comunicación. Es decir, se alejan un poco del tópico de profesor-tutor:

> *... teachers may count on students' tolerance of a flexible range of teaching and learning approaches. Seen from the perspective of both Chinese and Japanese learners, there is encouragement for those teachers who, as advocated by Tan, wish to "adopt more egalitarian, decentralized ways of teaching" and "change their role into a facilitator and organizer instead of knowledge transmitter"* (Litlewood, 2010, p.57).
>
> [«...los profesores pueden contar con la tolerancia de los estudiantes en un abanico flexible de enfoques en la enseñanza-aprendizaje. Desde la perspectiva tanto de los aprendientes chinos como de los japoneses, se anima a los profesores que, como afirma Tan, desean «adoptar una enseñanza más igualitaria y descentralizada» y «cambiar su papel al de facilitador y organizador en lugar de transmisor de conocimiento»*]*.

Según Littlewood (2000) y Sánchez Griñán (2009), el factor contextual influye más en el estilo de aprendizaje de los alumnos chinos que el cultural, es decir, «las condiciones propias de un currículo determinado que comprende contenidos, metodología y evaluación» (Sánchez Griñán 2009, p. 28). La creencia que existe por parte de los profesores de que todos los alumnos asiáticos, en especial los chinos, no cuestionan la autoridad del profesor, no participan en clase y piensan que el único evaluador de su progreso en el aprendizaje es el profesor viene dada por el contexto académico en el que se ven inmersos, más que por voluntad propia.

De acuerdo con lo que hemos observado en los distintos estudios, el estereotipo de estudiante asiático como estudiante obediente no coincide con el deseo que tienen muchos de estos alumnos de participar en clase. No quieren sentarse callados en clase sin cuestionar al profesor, pero se ven obligados a ello por un aspecto cultural que, en cierto modo, los obliga a comportarse de ese modo (Clark y Gieve, 2006; Kavan y Wilkinson, 2003; Littlewood, 2000, 2010). Muchos de los estudiantes reconocen que la metodología utilizada por los profesores occidentales los estimula a pensar y a tener una visión de las cosas desde otra perspectiva. Sin embargo, otros piensan que esto representa un problema, especialmente en las clases de la destreza escrita. En general, los estudiantes opinan que los profesores chinos son mejores para enseñar vocabulario, y hay que tener en cuenta que para los estudiantes chinos el vocabulario es un pilar básico en el aprendizaje de un idioma.

Finalmente, deberíamos destacar que, en general, los alumnos chinos que estudian en el extranjero acaban adaptándose a la metodología usada por los profesores, introduciendo sus estrategias y su cultura china de aprendizaje al enfoque comunicativo. Queda pendiente estudiar si la combinación de ambas metodologías da unos resultados más efectivos que una *metodología pura*.

Referencias Bibliográficas

Alberdi, I. y Escario, P. (2007). *Los jóvenes y la paternidad.* Bilbao: Fundación BBVA.

Brick, J. (2004). *China: A handbook in intercultural communication.* Sydney: National Centre for English Language Teaching and Research, Macquarie University.

Buckeley, P.J., Clegg, J y Tan, H. (2006). Cultural awareness in knowledge transfer to China—The role of guanxi and mianzi. *Journal of World Business, 41* (3), 275-288.

Clark, R. y Gieve, S. N. (2006). On the Discursive Construction of the «Chinese Learner». *Language, Culture and Curriculum, 19* (1), 54-73.

Cortazzi, M. y Jin, L. (1996a). Cultures of learning: Languages classrooms in China. En Coleman, H. (Ed). *Society and the Language Classroom* (pp. 169-206). Cambridge: Cambridge University Press

Cortazzi, M. y Jin, L. (1996b). English teaching and learning in China. *Language Teaching, 29* (2), 61.

García-Tapia, J. L. (2005). Cultura y negociación en China. *Boletín Económico de ICE*, (2835), 41-61.

González-Knowles, C. y Fernández-Conde, M. (2009). II Jornadas de formación de profesores de ELE: estrategias de enseñanza y aprendizaje del español en China. *Marco ELE. Revista de didáctica Español Lengua Extranjera*, (8). Disponible en http://marcoele.com/suplementos/ele-en-china/ (Recuperado febrero 12, 2013)

Green, J.M. (1993). Student Attitudes toward Communicative and Non-Communicative Activities: Do Enjoyment and Effectiveness Go Together? *The Modern Language Journal, 77* (1), 1-10.

Hsien C. H. (1944). The Chinese Concepts of «Face». *American Anthropologist, New Series, 46* (1), 45-64.

Hu, Y. y Fell-Eisentkraft, S. (2003). Immigrant Chinese students' use of silence in the language arts classroom: Perceptions, reflections and Actions. *Teaching and Learning, 17* (2), 55-65.

Instituto Cervantes. (2012). *El Español: Una lengua viva. Informe del Instituto Cervantes*. Recuperado 2 febrero, 2013, desde http://goo.gl/Fx7VA

Jin, L. y Cortazzi, M. (2006). Changing Practices in Chinese Cultures of Learning. *Language, Culture and Curriculum, 19* (1), 5-20.

Jin, L. (2001). Chinese Conceptualization of Learning. *Ethos, 29* (2), 111-137.

Kavan, H. y Wilkinson, L. (2003). Dialogues with dragons: Assisting Chinese students' academic achievement. *Association of Tertiary Learning Advisers of Aotearoa New Zealand (ATLAANZ). Incorporated proceedings*, 8, 119-131.

Kwang-Kuo, H. (1987). Face and Favor: The Chinese Power Game. *American Journal of Sociology, 92* (4), 944-974.

Li, X. y Chang, S. (2001). A positive cultural perspective on rote learning in China: an analysis of views from 100 Chinese learners of English presenters. Disponible en The global forum for EAP professionals (Recuperado 26 de noviembre, 2012, desde http://goo.gl/r2sN5).

Littlewood, W. (2010). Chinese and Japanese Students' Conceptions of the 'Ideal English Lesson'. *RELC Journal*, *41* (1), 46-58.

Littlewood, W. (2000). Do Asian students really want to listen and obey? *ELT Journal, 54* (1), 31-36.

Liu, N. y Littlewood, W. (1997). Why do many students appear reluctant to participate in classroom learning discourse? *System*, *25* (3), 371-384.

Lu, J.; Chin, K. L.; Chin, Y.; Xu, J. y Xiao, J. (2010). Cross-cultural Education: Learning Methodology and Behaviour Analysis for Asian Students in IT Field of Australian Universities. *ACE: 12th. Australasian Computing Education Conference*, *103*, 117-126.

Lu J. (2008). Distancia interlingüística: partida de reflexiones metodológicas del español en el contexto chino. *Análisis: México y la Cuenca del Pacífico*, *11* (32), 45-56.

Nieto, G. (1997, julio-agosto). La pérdida de la «cara». Representaciones mediáticas de la comunidad china-española [ponencia]. La Plata. v Congreso de Antropología Social.

Riutort, A. y Pérez, E. (2010). Enseñanza del español como lengua extranjera en la R. P. de China: Adaptación al contexto y superación de las metodologías. *Sinoele*, (2), 1-17.

Salamanca, D. (2003). El protocolo de negocios en China. Disponible en Embajada de España. Oficina Económica y Comercial (Recuperado 18 de octubre, 2012, desde http:/el/bit.ly/10zs26r).

Sánchez-Griñán, A. J. (2008). *Enseñanza y aprendizaje de español como lengua extranjera en China. Retos y posibilidades del enfoque comunicativo* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Murcia.

Sánchez-Griñán, A. J. (2009). Estrategias de aprendizaje de alumnos chinos de español. *Marcoele. Suplementos* (8), 1-37.

Sánchez-Griñán, A. J. y Melo, M. (Eds.). (2009). *Qué saber para enseñar a estudiantes chinos*. Buenos Aires: Voces del Sur.

Watkins, D. A. y Biggs, J. B. (Eds.) (1996). The Chinese Learner in Retrospect. *The Chinese Learner: Cultural, psychological and contextual influences.* Hong Kong: Comparative Education Research Centre adn Australian Council for Educational Research Ltd., (pp. 269-285).

Watkins, D. A. (1996). *Chinese learner: cultural, psychological and contextual influences.* Australia: Comparative Educational Research.

Creación

Hastiada

Minelis Tamayo*

Nota del Editor

La obra de esta poeta todavía no es muy conocida en Argentina por lo que nos interesa, especialmente, introducirla agradeciéndole que nos cediera este poema inédito.

...hastiada
de tantos recipientes intentando llenarse de productos ociosos
que ponen velo a la luz del alma.
Este mundo lleno de cadáveres
No sabe hacer otra cosa que entorpecer más
Con banalidades su propia vida,
Entonces se respira una atmósfera pesada,
Se sienten como plomo la hipocresía, la maldad,
La injusticia, la avaricia,
Está abierta la caja de Pandora
Y unas pocas, pobres almas intentan revertir sus consecuencias,
Amando, solo amando,
Dando color y luz
Dentro y fuera de tantos cuerpos vacíos.

* Escritora y profesora asistente de la Universidad de Ciencias Pedagógicas «José de la Luz y Caballero» de Holguín, Cuba. Es Miembro del Consejo Editor de la revista *Luz*, de la referida universidad. Correo electrónico: minelist@ucp.gu.rimed.cu.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 111-111.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Tres Poemas

Juan Fernando García*

Nota del Editor

Agradecemos al poeta que nos cediera estos poemas inéditos para nuestra revista.

De un vicio urdido
en poesía, de la escritura
pensada como estancia,
donde disponemos algunas coordenadas
que dicen del paisaje
una memoria,
y una relación atinada
con el ritmo: allí se estableció
esta llegada de la primavera.
Se entreveró en las aguas
que cubrieron el muelle,
vimos florecer la azalea
deslumbrante, vimos
la luna entre nubes
y la estrellada noche.
Toda materia engarzada
a gestos amorosos
que nos identifican.

La vuelta al Delta,
a su misteriosa y siempre activa
resolución de bienvenida.

* Escritor y docente, formado en Letras en la Universidad de La Plata. Productor de contenidos e investigador del Área de Realizaciones Audiovisuales de la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente, coordina actividades para la Secretaría de Cultura de la UNNOBA. Correo electrónico: juanfernandogarcia@gmail.com.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 112-113.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

En el muelle
se piensa una lengua
que llamamos poética
con cierto escepticismo,
¿cómo evitar decir
la maravilla de la naturaleza
que una vez más esplende en mi mirada?
Ni que decir, si vuelvo
sobre la foto junto al limonero real,
sí, "real",
que tímidamente, aunque midiendo
una fragancia eterna, muestra
sus frutos enjoyados.

Arde la pampa entre cardales
–incendio en tus ojos
y tu mirada estalla.

Pinta una estela de grises y rosados
como nunca vimos en tamaña tela
y el rojo furioso
que anula o funde los naranjas
sangra, salva esta tarde
plomiza.

Enigma

Marta Ledri*

Nota del Editor

Agradecemos a la autora que nos cediera este poema inédito para nuestra revista.

Desde la gruta azul,
indescifrable enigma.
La Esfinge ha regresado
con su boca cargada de granizo.
Apedrea a los hombres
con palabras oscuras.
Hiere la razón.
Sangra el centro del logos.
El eterno acertijo
se camufla. Es el mismo,
es el único.
Edipo está en mi sangre.
susurra la respuesta...
No quiero el cetro,
tampoco la ceguera.
Fobos me cierra la garganta
Y dejo al que viene tras mis pasos
que estrelle la respuesta y su condena.

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador y Profesora en Castellano, Literatura y Latín por el Instituto de Profesorado Sedes Sapientiae de la ciudad de Gualeguaychú, de donde es oriunda. Correo electrónico: marta_ledri@hotmail.com.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 114-114.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Tetris

Jaime Panqueva*

Nota del Editor

Tenemos el placer de incluir en el presente número este texto inédito de Jaime Panqueva, un escritor de notable y reconocida presencia en la literatura latinoamericana actual.

Así pedía la abuela Dana, que la dejaran morirse en su casa. No exagero nada y aprovecho para contártelo como nadie lo hará, porque seguro se irán por el lado romántico de que ya estaba muy viejita y achacosa. Dirán que por fin descansó. La verdad, pienso que las cosas pudieron ser de otra manera, pero ya me lo comentarás tú cuando regreses. Ella quería morirse en su casa, así decía. Y bueno, tú sabes que eso no era su casa, sino solo un cuarto en un asilo de ancianos disfrazado de residencia. El lugar lo conociste bien, ¿recuerdas? Lo recorrimos alguna vez de cabo a rabo fisgoneando a veces a los cuatro o cinco viejitos que allí vivían, poco después de que pasaran a la abuela allí porque de tanto pereque que ponía nadie se animaba a cuidarla. Ahora recuerdo la tarde en que mi abuela me preguntó si podíamos recibirla en nuestra casa. Te lo conté ese mismo día cuando volvimos. Tras la comida en la casa de la tía Frida, papá dormía la siesta en el cuarto de la abuela y yo me estaba con ella dizque acompañándola. Era ridículo, mi padre fingía el sueño tendido sobre la cama, mi abuela miraba el piso y se restregaba los dedos índice y pulgar como si desgranara un rosario imaginario. Yo no hablaba, en parte porque creía dormido a mi padre, pero principalmente porque no sabía qué decir. Ese siempre ha sido mi problema, sabes cuánto me cuesta iniciar una conversación decente. La abuela tentó con la vista toda la recámara antes de preguntarme si no podíamos hacerle un espacio en nuestra casa, porque la tía Frida y el tío José la enviarían a una casa de ancianos. Hice lo que hago siempre, mezclé la realidad con lo primero que se me vino a la mente. Por fortuna, esta vez no fueron alienígenas ni asesinos seriales. La excusa fue tan estúpida

* Escritor colombiano. Reside en México desde el 2003. Su primer trabajo narrativo, *Tribulaciones de Chinos en Indias*, fue galardonado con el premio nacional Juan Rulfo de primera novela 2009. Correo electrónico: jaimepanquevab@hotmail.com.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 115-117.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

que en el camino a casa estuve a punto de saltar del carro durante el sermón que me pegó nuestro padre. Tú te salvaste esa vez porque te quedaste con mamá. Ahora, con lo que ha pasado, pienso que todo habría sido diferente de haber acogido a la abuela Dana en la casa. Tienes razón si renegaste, nuestra madre nunca lo habría permitido. Bastantes problemas debió haberle dado cuando mi padre decidió truncar su ascendente carrera para casarse con ella. No me imaginaría a mi madre esclavizada como mi tía Frida... Nuestra casa es mucho más pequeña.

Aunque debemos reconocer que la residencia no estaba del todo mal. Tenía muy pocos internos, sin problemas de dinero y, a excepción de la abuela, sin problemas de movilidad. Si su carácter hubiera sido menos amargo y mezquino, creo que lo hubiera disfrutado más, pero bueno, si así hubiese sido, creo que hasta habría disfrutado más de la vida misma. La dueña me parecía una persona correcta, y ahora, que observo todo en retrospectiva, confirmo que lo es. No sé si te lo comentaron ya, pero al primer síntoma de infarto pidió la ambulancia y la tenía hospitalizada. Yo veía satisfecha a la abuela en el asilo; ¿recuerdas que nos seguía regalando sus papas fritas blanditas que guardaba quién sabe desde hace cuánto tiempo bajo la cama? ¿Y esos dulces revenidos? Incluso cuando la visitábamos hablaba de lo bien que la trataban, recuerdo que hasta bromeábamos que quizás muy a sus ochenta y tantos podría encontrar en alguno de esos viejillos a su nuevo amor. Y no habría estado mal, pero ella prefería mantenerse como la viuda perenne, casi cincuenta años célibes, sin desliz alguno que contarle, o por lo menos que nos hayan contado a nosotros.

En el hospital vino la verdadera tragedia; tras el tratamiento con anticoagulantes, le sobrevinieron algunas hemorragias nasales que no solo la espantaron, sino que ahuyentaron sus ganas de vivir. Siempre me ha resultado una curiosidad que se hable de ese *algo* que nos hace levantar todos los días de la cama. Bueno, pues al parecer ese bicho se le escapó a Dana y, ya exhausta, sin moverse de la cama, le parecía muy fácil arrancarse las agujas del suero. Ahí empezó su cantaleta para que la dejaran morir, no quería más tratamientos. Las enfermeras tuvieron que atarla a los barrotes de la cama. La encontré enjuta, con los brazos forrados de equimosis, los ojos rojos y la vista vidriosa, perdida. Llegué tras atravesar media ciudad porque esa tarde me tocó ir a la oficina. Papá estaba muy preocupado y tuvo que irse casi en el momento de llegar yo.

Me senté un buen rato en su cuarto. «Mijito», me llamó con sigilo cuando vio que estábamos solos, porque la tía Frida había bajado con Cherna y Toco a tomar aire. «Ayúdeme a morir», dijo con un hilito de voz. «Yo me quiero morir». Confieso, y solo lo digo acá porque sé que quedará sólo entre nosotros, que estuve tentado de liberarla de esa amarra que le impedía navegar el Aqueronte. Que por un segundo pasó por mi mente aplicar esa enseñanza básica de nuestra televisión y buscar una jeringa epidérmica para inyectarle aire en el suero. Seguro me pillarían también y hasta la cárcel me tocaría. «Sí, abuela», le susurré acariciándole las manos sujetas con trozos de sábana blanca deshilachada. Aún

maldigo mi cobardía, minutos después yo tomaba el bus hacia la casa. Uno no se debe morir de esa manera, pensaba. Lo más curioso es que tres días después, Dana ya estaba de vuelta en su habitación frente a la tele. Vivió una semana más.

Dejé pasar los días porque todavía me avergonzaba mi actitud en el hospital. El martes, que no tenía clase en la noche, decidí pasar a saludarla. Se me adelantó, no me alcancé a disculpar, menos a despedirme. Dicen que se sintió fatigada y pidió ayuda para recostarse. Expiró sobre su colcha como un pollito. Dicen que no sufrió, tampoco se despidió. Solo se quedó dormida. Con voz entrecortada por el llanto, mamá me llamó a la oficina para avisarme; le había dicho que la visitaría. No sé por qué no pude llorar. El funeral lo vi como un simple trámite, recibía los pésames con una cara de falsa afectación, mientras las primas plañían que daba gusto. Tras un rato diplomático, me uní al corrillo que se paró a un lado de la entrada a la capilla ardiente y contaba chistes en voz baja. Después del entierro llegamos a casa con el tío John a ver el partido de Copa Libertadores; ganó el Nacional por goleada. Me siento en el deber de contarte todo esto porque imagino las noticias o comentarios que han de llegarte. Seguramente, cuando vuelvas o a vuelta de correo, puedas compartirme tus impresiones. Quizás podamos aprender algo de esto porque las generaciones funcionan como el juego de Tetris; hoy desapareció la abuela y en algunas décadas nosotros asumiremos el papel de nuestros padres. Recibe un fuerte abrazo de tu hermano que te quiere.

Razones Estrictamente Literarias

Christian X. Ferdinandus*

Nota del Editor

Fernando Sorrentino es un autor muy estimado que ha colaborado en otras ocasiones con nuestra revista. Esta vez nos acerca un cuento inédito, escrito en conjunto con Cristian Mitelman.

1

Desde que aprendí a leer me convertí en un entusiasta de las llamadas bellas letras. Antes de concluir mis estudios secundarios había recorrido, para mi corta edad, una cantidad no desdeñable de libros.

Tenía, sí, la conciencia de carecer de una mínima base teórica, por lo que, en la elección de las lecturas, me dejaba guiar por el mero gusto personal.

Debido a esta convicción, y sobre todo por la esperanza de convertirme en escritor de ficciones, decidí estudiar Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras. No había transcurrido un trimestre cuando comprobé que tal carrera no forma escritores, sino lectores (y, las más de las veces, lectores desdeñosos, poco lúcidos, enloquecidos por la retórica, por el esnobismo o por el análisis de los procedimientos de cualquier extravagante aventurero de las letras).

Sin embargo, y a pesar de estas tempranas revelaciones, no desistí: en poco más de cinco años obtuve mi Licenciatura.

Por fortuna me había granjeado la amistad, o por lo menos el trato cordial, del doctor Manuel Ramírez Ansaldi, un hombre al que no dudo en calificar de genial. En él convivían varias formas de ser que, si a simple vista resultaban frondosas o dispersas, en su persona se intersectaban en un certero proceso de síntesis.

Conocía lenguas antiguas a la perfección, y, en consecuencia, podía traducir del griego, del hebreo o del latín con soltura, exactitud y envidiable fluidez poética. De hecho, en la

* Seudónimo conjunto de los escritores argentinos Fernando Sorrentino y Cristian Mitelman.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 118-132.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Facultad desempeñaba, por ser una eminencia del campo de la antigüedad clásica, una suerte de cargo honorífico y funcionaba como supervisor o tribunal de última instancia para las cátedras de griego y de latín. Esta labor se llevaba a cabo solo durante el último cuatrimestre, pues era fama que, a partir de enero, empleaba su tiempo en viajes por Europa (especialmente por los países de la cuenca del Mediterráneo).

Pero su universo literario se abría, como dije, a muy distintos campos, y con similar eficacia en todos. Lograba, por ejemplo, explicar los más intrincados pasajes gongorinos con una sencillez que convertía un texto de apariencia laberíntica en expresión cristalina. Su versación filológica no se limitaba al mundo grecolatino ni a los españoles siglos de oro; despreciando las opiniones de quienes, en el *Martín Fierro*, ven sobre todo un alegato sociopolítico, lo consideraba la mejor novela argentina del siglo xix, y había hallado en él curiosas reminiscencias clásicas. Gracias a su pericia y simpatía, textos arduos llegaban al alumnado con amable claridad, de manera que personas sin mayores dotes, o inclusive muy legas en cuestiones de letras, podían acceder a mundos que parecían exclusivos de los especialistas. Era, en suma, un humanista y, ¿por qué no decirlo?, lo más parecido a un sabio.

Sin vanidad alguna, puedo ufanarme de que yo, por mis propios medios y sin haber sufrido ninguna influencia de Ramírez Ansaldi, había llegado, con respecto a la obra maestra de Hernández, a conclusiones muy parecidas a las suyas, y, en consecuencia, no eran infrecuentes nuestros diálogos informales en torno de diversos aspectos del poema.

En cierta ocasión Ramírez me dijo que el gaucho de Hernández, al irse urbanizando a fines del siglo xix y principios del xx, concluyó su metamorfosis en el compadrito porteño que tanto interesó a la pluma de Borges.

—Es verdad —asentí, procurando demostrar que también yo poseía información sobre el tema—. Creo que esa misma es la opinión de José Gobello. Y, según recuerdo, Borges escribió que, siendo niño, le pareció que el lenguaje del *Martín Fierro* era más de compadre criollo que de paisano; su modelo de habla gauchesca era el *Fausto* de del Campo.

—El paso del gaucho al compadrito habrá sido casi imperceptible. Usted se acordará de que, en *La morocha*, que es del año 1905 (y que, la verdad sea dicha, es de poética muy cursi), Ángel Villoldo escribe «Soy la gentil compañera / del noble gaucho porteño». La síntesis perfecta: *gaucho* más *porteño*.

—Tal cual. Y hasta muy entrado el siglo xx se siguieron produciendo algunos tangos de temas no ciudadanos sino gauchescos.

—Pero, como ocurre con todas las cosas, también se modificaron la actitud, los énfasis, la manera de cantar, el fraseo... Por ejemplo, tenemos el tango *Contramarca*. Data de 1930 y es obra de dos «gauchescos gringos» —aquí sonrió levemente—: música de Rafael Rossi y letra de Francisco Brancatti. Gardel lo grabó en 1930, Julio Sosa supongo que alrededor de 1960 y Roberto Goyeneche un poco más tarde, creo que por 1966 o 67.

«Dios mío», pensé, «¿qué clase de hombre es este, que puede leer de corrido a Sófocles en griego y a Virgilio en latín, y ahora resulta también un erudito en tangos...?».

—Julio Sosa —continuó— no es santo de mi devoción, pero, en cambio, recuerdo muy bien cómo cantaron *Contramarca* Gardel y Goyeneche.

Y a continuación me dejó perplejo cuando, para explicarme las diferencias de fraseo entre ambos cantores, cantó, por supuesto *a cappella*, el tango *Contramarca*, primero con la voz de Carlos Gardel y en seguida con la de Roberto Goyeneche. Cerré los ojos y, en efecto, *eran* la voz y el estilo de Gardel y *eran* la voz y el estilo de Goyeneche: Ramírez *era* Gardel y *era* Goyeneche.

Se rió de mi asombro, y no le dio mayor importancia a su habilidad:

—Desde chico me he divertido componiendo imitaciones. En el colegio me hacían parodiar a los profesores. Me gusta el teatro y, en fin, todos poseemos nuestra cuota de necesario histrionismo. Tengo unos cuantos personajes...

Y, en efecto, a lo largo del tiempo verifiqué que el doctor Manuel Ramírez Ansaldi podía reproducir irreprochablemente las voces, la manera de modular, las pausas, los tics verbales de, por ejemplo, Luis Sandrini, Carlos Menem, Raúl Alfonsín, José Marrone...

Dos veces me atreví a mostrarle mis intentos de incursionar, como creador, en la literatura narrativa. Con justicia, pero también sin dramatismo, su parecer fue negativo: yo tenía buena prosa, sintaxis correcta y hasta cierta expresividad loable, pero a mis escritos les faltaban ciertos condimentos: cambio de ritmo, «explosión» y, sobre todo, las «vivencias» que solo otorgan los pormenores: sin el aporte de detalles funcionales, un relato se vuelve evanescente, inverosímil y muere mientras el lector lo va leyendo. Lo entendí muy bien: no insistí, en cuanto narrador, una tercera vez, y me resigné, en mi presente y futura relación con la literatura, a desempeñar el papel de profesor, crítico o filólogo.

Ramírez Ansaldi gozaba también de su costado mundano.

No despreciaba la parte «popular» de la existencia, y se hallaba, por ejemplo, muy informado de las peripecias del campeonato argentino de fútbol. Nunca quiso revelarnos cuál era el club de sus amores, aunque yo tengo mi teoría en tal sentido. Su bienestar económico parecía superar el nivel medio de sus colegas de la universidad: vivía solo —alguna vez lo visité— en un amplio piso de la calle Maure, unas cuadras antes de descender a la abadía de San Benito, y manejaba un automóvil BMW de modelo relativamente reciente.

Alto y delgado, se movía y caminaba con elegancia juvenil, a pesar de que estaría acercándose a las seis décadas de su edad. El paso del tiempo ni siquiera insinuó un amague de calvicie; peinado sin mayor rigidez su abundante cabello castaño claro, las canas de las sienes no le agregaban años sino que le otorgaban un atractivo adicional. Un rostro armónico, ojos celestes, dientes blancos y de sonrisa fácil...

Soy varón y no me intereso en la belleza masculina, pero sin duda el doctor Manuel Ramírez Ansaldi era un hombre muy buen mozo. En la Facultad se conocían algunas historias, y no solo con profesoras: también más de cuatro chicas estudiantes habían sucumbido a los encantos del afortunado docente. Era, en suma, lo que los adolescentes llaman *un winner*.

Innecesario consignar que yo lo admiraba y, dentro de lo posible, me habría agradado parecerme al doctor Manuel Ramírez Ansaldi, y ser, al igual que él, *un winner*.

2

Una tarde de diciembre (la Facultad estaba casi desierta) lo encontré en el pasillo del segundo piso con su cartapacio de cuero negro.

—Joven Loiácono —me saludó, con esa conjunción, un poco molesta para mí, de llamarme *joven* y tratarme de *usted*, como para mantener cierta distancia—, tengo entendido que ahora somos colegas.

Esas palabras, por excesivas (me sentía bastante por debajo de su nivel intelectual), me avergonzaron un poco pero, simultáneamente, confirieron osadía a mis veinticuatro años: aproveché la oportunidad para exponerle mi propósito de ganar una beca en el doctorado.

—Eso es excelente; lo invito a que tomemos algo para hablar con más tranquilidad. Si tiene tiempo, claro.

La situación me pareció extrañamente inversa: era el maestro quien invitaba, mostrando interés por el proyecto de un discípulo.

Evitamos el ruidoso bar que está en la esquina de Pedro Goyena y Puán, y nos alejamos unas pocas cuadras hasta encontrar un café más tranquilo. La penumbra de su interior contrastaba con la claridad hiriente de fin de año.

Manuel Ramírez Ansaldi pidió un whisky con hielo y lo saboreó con los ojos cerrados; yo, que rara vez pruebo el alcohol, una gaseosa.

— ¿Ya tiene pensado algo? Usted sabe que el primer escollo es el tema —dijo.

—Pensaba trabajar en la obra de un escritor al que la denominada «academia» no tiene en su haber: Mario Spinelli.

— ¿Spinelli? —preguntó o exclamó a la vez, por lo que temí alguna clase de desprecio por su parte.

No recuerdo qué logré balbucear. Sé que no me atreví a exteriorizar mi opinión: para mí, Mario Spinelli era tal vez, e incluso sin *tal vez*, el mejor narrador policial de lengua española. Los cuatro libros de cuentos y las catorce novelas fueron mis lecturas preferidas en la adolescencia y —de algún modo— determinaron mi destino.

—Abrigo mis dudas —dijo—. Spinelli es ingenioso, sabe urdir tramas precisas y atrayentes, pero...

Meneó un poco la cabeza, como buscando el término exacto:

—Pero, al fin y al cabo, no deja de ser un autor comercial, un mero fabricante de *best-sellers*, el ejecutor de un género menor.

Me sorprendió, en un hombre tan docto como Manuel Ramírez Ansaldi, ese prejuicio. Con cierta impensada agresividad repliqué:

—Con todo respeto, doctor, no estoy de acuerdo con usted. No existen, me parece, géneros mayores y géneros menores; solo existen obras literarias excelentes, muy buenas,

buenas, mediocres, malas y pésimas.

Manuel Ramírez Ansaldi esbozó una sonrisa ligeramente sobradora. Sin embargo, no me sentí ofendido y la vi con simpatía.

—Sabía —dijo— que usted iba a contestarme exactamente lo que me contestó: coincide con su personalidad un poco apasionada. Se lo dije a modo de provocación. En realidad, tiene razón, y yo estoy de acuerdo con usted.

Envalentonado, quise añadir un ejemplo contundente:

—Juzguemos resultados y no intenciones: yo creo que el sainete *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza, es muy superior a la tragedia *Dido*, de Juan Cruz Varela. Y, según dicen los que creen que saben, el sainete es un género menor, y la tragedia, un género mayor...

—Sí, pero ¿usted leyó *Dido*?

Tuve que admitir que no había leído esa tragedia.

—Lo felicito —dijo—. Su intuición fue certera. Yo sí leí *Dido*, y no me pareció una obra meritoria.

Sentí que, a pesar de estos vericuetos irónicos de Ramírez Ansaldi, había ganado el primer tanto. Comprendí también que el doctor, un poco desganado, estaba de vuelta de tantas cosas, de tanta polémica inaprehensible, de tanta discusión hueca...

—Entiendo —añadió— que los burócratas de la Facultad consideran los libros de Spinelli como simples pasatiempos, laberintos o adivinanzas de trescientas páginas. ¿Qué más da? Pero sus argumentos son bastante rigurosos; no abusa de la psicología y hace que lo aparentemente fantástico tenga, al final, una explicación racional. Sin embargo, se permite a menudo algunos facilismos y ciertas demagogias que no me gustan... Claro, en este caso lo que menos importa es mi opinión... En cuanto propuesta, me parece excelente, pero usted sabe cómo es esto: deberá presentar el proyecto y ser aprobado por el comité evaluador. No le prometo nada, pero créame que estaré de su lado. Usted es ambicioso y, en estos casos, la ambición es un buen motor.

Por la manera en que articuló el adjetivo *ambicioso*, me pareció que, dentro de su cerebro, lo acompañaba el adverbio *demasiado*.

El resto de la conversación representó para mí una suma de estímulos. Aunque con cierta displicencia, Ramírez Ansaldi mostró que recordaba bastante bien algunos argumentos y ciertos recursos narrativos que el novelista solía repetir. Con su prodigiosa memoria, aunque con un halo de desdén, citaba detalles y personajes secundarios que yo mismo, que había leído tantas veces las obras, había olvidado.

«Claro», me dije, «hay algo indiscutible: yo soy el inexperto Federico Loiácono, el entusiasta que hace y hará lo que pueda, y él es el maravilloso doctor Manuel Ramírez Ansaldi, el que abarca, procesa y elabora cualquier información externa, convirtiendo en funcional lo que merece serlo y desechando lo que entorpece o molesta».

No exagero si afirmo que me despedí de él en un estado de emoción quizá difícil de

explicar, pero auténtico. La avenida Pedro Goyena es de muy agradable aspecto, y esa tarde de diciembre me pareció doblemente embellecida.

3

Pasó el tiempo estipulado y, por fin, obtuve la beca.

Sé que el apoyo de Manuel Ramírez Ansaldi resultó decisivo para que mi tema fuera aprobado, aunque los prejuicios no dejaron de sentirse: Spinelli no estaba comprometido con causa política o humanitaria alguna, no abundaba la bibliografía sobre él, pertenecía a la literatura de escape, tenía éxito de ventas, sus libros solían encabezar la lista de *best-sellers*, ganaba mucho dinero... En suma: toda una serie de lugares comunes propios de cualquier casa de altos estudios que se precie de tal.

Dado que la beca que se me concedía era de dedicación semiexclusiva, podía dedicarme a otra actividad para completar mis ingresos. De no ser así, hubiera necesitado, a fin de profundizar los estudios, la disciplina de un faquir si pretendía mantenerme con el poco dinero que se me asignaba.

Por esos días una vez más Ramírez Ansaldi me honró pidiéndome un favor que, en realidad, me beneficiaba a mí:

—Usted conoce cómo funciona el mecanismo universitario; a medida que nos tornamos viejos, la Facultad nos va quitando de encima mediante seminarios. Luego viene la inexorable jubilación y el olvido: *lex vitae*. De modo que, como habrá notado, yo empiezo el camino de la disgregación. Me ofrecieron que brindara un curso sobre Cervantes. Tal vez usted quiera ayudarme. A mi edad, el *Quijote* ya es una empresa inabarcable. ¿No querría darme una mano con los relatos enmarcados? ¿Le gustaría trabajar la «Novela del curioso impertinente»? Una vez que termine el seminario, algunas de las ponencias internas se publicarán en *Anales de Filología Romance.* Cosa es sabida que los papeles académicos serán más que necesarios en su futuro.

Es cierto que yo estaba ocupado no solo con el trabajo sobre Spinelli, sino con unas cuantas correcciones de estilo que le debía a una editorial de obras científicas y una traducción, del inglés, de un espeluznante texto psicoanalítico del cual —como Cervantes— no quiero acordarme, pero acepté sin dudarlo. ¿Acaso Manuel Ramírez Ansaldi no me había ayudado para que pudiera trabajar sobre mi informe doctoral? ¿Acaso Manuel Ramírez Ansaldi no me había formado a lo largo de cinco años?

Sin embargo, me previne:

—Difícilmente pueda encontrar algo nuevo para decir sobre Cervantes.

—¿Y quién quiere oír cosas nuevas en un seminario? Usted es cultor de lo nuevo, como todo joven. A mi edad (sepa disculpar el reiterado tópico sobre *tempus victor*) nos conformamos con la decencia de la claridad y lo necesario. Enseñemos, pues, del modo más honesto posible lo que es esencial sobre el *Quijote*: hagamos acopio de lo que otros han dicho y busquemos aquello que nos parezca más atinado. La bibliografía abunda; el

buen criterio escasea.

Y así fue como, durante un tiempo, me dediqué a exponer los pormenores de la novelita italianizante en que Cervantes rinde a su manera un homenaje a Boccaccio. Muchos críticos coinciden en que ese relato bien podría ser suprimido de la trama general del *Quijote*. Sin embargo, expuse esta idea central: la historia en que Anselmo le solicita a su amigo Lotario que ponga a prueba la resistencia amorosa de su mujer con fingidos trabajos de seducción constituye un reflejo barroco de la locura de don Quijote. Es decir, para reforzar la idea: veo la necedad de Anselmo, al exponer a su esposa a caer en la infidelidad, como una forma críptica de aludir a don Alonso Quijano, expuesto a la sinrazón de los libros de caballería.

Sin vehemencia y sin resignación, Manuel Ramírez Ansaldi convalidó mi hipótesis, aprobación que —diré la verdad— me hizo sentir muy bien.

4

La beca constituía un buen pretexto, o mejor dicho un buen motivo, para entrevistarme con Spinelli. Solo conocía de él una foto, siempre la misma, que se reproducía en la contratapa o en la solapa de todos sus libros. Su aspecto me inspiraba, no diré rechazo (pues lo admiraba demasiado), pero sí una suerte de, ¿cómo diré?, de desagrado visual. Contra lo que expresaban la alegría de narrar y la gratuidad de sus libros «escapistas», Spinelli mostraba un aspecto lúgubre y desaseado, que recordaba un poco las imágenes de los existencialistas franceses. Estaba completamente calvo en la parte superior de la cabeza, pero, sobre las orejas, tenía abundante y muy largo pelo blanco, que se prolongaba en una extensa barba cenicienta. El retrato reproducía un rostro muy serio, con un rictus de amargura o de tristeza en la boca, de labios un poco fruncidos, en los que asomaba una pipa. Gruesos anteojos oscuros completaban una efigie pesimista que siempre se me antojó fingida para trasmitir una imagen de «intelectual comprometido», imagen que, paradójicamente, no tenía ninguna relación con la clase de literatura que redactaba Spinelli.

Bajo la foto, los datos biográficos eran escuetos. Nacido en Piaggine, pequeña localidad situada a unos cien kilómetros al sur de Nápoles, Spinelli había emigrado a la Argentina cuando contaba un poco más de veinte años y, habiéndose aclimatado a nuestras costumbres, redactó en excelente español toda su obra, de la que la contratapa citaba cinco o seis títulos.

Como dije, la beca me proporcionaba un motivo válido para intentar conocerlo personalmente. Se sabía que Spinelli era un hombre más bien huraño, que vivía en Santa Stella Maris, ese pueblo diminuto que se asoma al Atlántico bastante antes de llegar a Mar del Plata.

En octubre busqué su número de teléfono en la guía de Internet. No lo hallé: no había ningún Spinelli en el pueblo de Santa Stella Maris. Luego se me ocurrió llamar a Fabulator, su editorial habitual, y ahí me brindaron su número. Volví a la búsqueda en el TeleXplorer y verifiqué que ese número correspondía a una tal Carolina Frei.

Procuré comunicarme varias veces con Spinelli, pero me resultó imposible. Siempre me atendía una voz joven y femenina —posiblemente su secretaria, pensé, que sería la misma Carolina Frei—: indefectiblemente, me informaba que el señor Spinelli estaba de viaje o que por el momento no concedía entrevistas. Con el mismo resultado infructuoso, insistí en noviembre y en diciembre. Más tarde me cansé de llamar y dejé transcurrir todo el verano.

Si bien no es regla estricta, la perseverancia puede premiarnos con el éxito: en marzo volví a intentar la comunicación. Del otro lado de la línea, una voz quebradiza contestó *Pronto*. Spinelli me respondía en su lengua natal. Cuando le dije quién era yo y cuáles eran mis propósitos, pasó de inmediato a hablar en español, con algunos resabios de acento italiano.

Yo estaba muy nervioso y emocionado, y creo que dije unas cuantas sandeces. Spinelli, con absoluta llaneza, me dijo que, cuando me viniera bien, yo podía visitarlo en su casa de Santa Stella Maris para explicarle con algún detalle mi proyecto. ¡No podía creerlo! Sentí que estaba viviendo uno de los momentos inolvidables de la existencia.

El siguiente sábado tomé el ómnibus en Retiro y a media mañana llegué al pequeño pueblo. Dejé la mínima valija en Los Eucaliptos, el único hotel del lugar, y, tomando mi cuaderno de apuntes y notas, pregunté por la casa de Spinelli. El conserje —jovenzuelo de no más de dieciséis o diecisiete años—, cuando cometí el acto innecesario de revelarle cuál era mi propósito, al instante se tomó la libertad de llamarme *profe*, pero, en compensación, sabía exactamente quién era Spinelli y dónde vivía, y me indicó cómo trasladarme a lo largo de unas ocho cuadras.

En el trayecto advertí que la topografía de Santa Stella Maris era bastante curiosa. Solo vi dos escasas playas de arena. En su mayor parte, el pueblo se eleva no menos de cincuenta metros sobre el nivel del mar; las olas baten contra un acantilado casi vertical que, en su parte superior, deviene en una planicie prolongada en la rambla de la avenida de circunvalación.

La vivienda parecía vieja y algo descuidada, con gruesas rejas en puertas y ventanas que le daban cierto aire colonial. En el breve jardín el césped estaba alto y mezclado con arena y hojas secas. Junto al cordón de la acera se hallaban, a modo de contraste, dos autos de origen francés: un impecable Peugeot 207 blanco que parecía recién salido de fábrica, y un Renault Gordini, una especie de reliquia, fabricado en la década de 1960 y ahora con deterioros y abolladuras en la chapa bordó: un coche que siempre me había parecido feo y deforme, y que había visto muy rara vez. Pensé que las personas de cierta edad —como era el caso de Spinelli— suelen encariñarse con los objetos antiguos.

Abrió la puerta una hermosa mujer, alta y morena, de unos treinta años, que, al rozarme con su mejilla y darme un beso en el aire, dijo:

—Mucho gusto en conocerte. Soy Carolina, la secretaria de Mario.

Por fin me encontré frente a Spinelli. Si bien su fecha de nacimiento indicaba que aún no había cumplido los sesenta años, lo cierto es que su aspecto era el de un anciano

de no menos de setenta y cinco y aun de ochenta. Extremadamente flaco y cargado de espaldas, caminaba, en su elevada estatura, agobiado y vacilante, y se apoyaba en un bastón metálico que terminaba en trípode. Vestía una bata amarronada que algo tenía de rata o de laucha y que acentuaba aún más su imagen de hombre enfermo y enclenque, y, según me pareció, desinteresado ya de la vida.

Su voz, más que grave, era apagada y, a pesar de sus cuarenta años de estadía en la Argentina, conservaba un indisimulable acento italiano.

Ley de compensación: el brillante escritor de policiales resultó ser un hombre grisáceo, de respuestas titubeantes y escasas. Evidentemente, los reportajes le parecían una serie de convencionalismos sin sentido alguno. Se lo veía cortés, pero desganado. Era muy miope: al leer, se acercaba al escrito hasta casi tocarlo con sus lentes de muchas dioptrías y cristales ahumados (lo que me hizo inferir que Spinelli sufría también de fotofobia, y que no podía soportar el esplendor del sol).

Sobre el escritorio no había computadora sino una Olivetti Lexicon, y asocié esta predilección por lo antiguo con la presencia del Renault Gordini.

Le expliqué someramente cuál era mi propósito: escribir una extensa monografía sobre el conjunto de su obra. Me agradeció, pero no pareció ni siquiera mínimamente halagado por mi interés en su literatura.

—Le soy sincero... —dijo, cuando el diálogo languidecía—. Hace unos cuantos meses que cada día que pasa estoy más cansado y la verdad es que no tengo ganas de prestarme a entrevistas ni de responder preguntas. Creo que un escritor habla por sus escritos, y no por sus respuestas orales. Por lo que me dice, usted conoce bien mis libros...

Me apresuré a asentir, con el temor de que Spinelli no quisiera colaborar en absoluto conmigo.

—Usted conoce bien mis libros —repitió—. Yo puedo brindarle el conocimiento de mi «cocina» de escritor. Aquí están mi mesa de trabajo, mi biblioteca, mis originales... Verá apuntes viejos, esbozos. Cuentos empezados y abandonados... No soy de tirarlos porque a veces en los papeles viejos encuentro ideas nuevas. Todo queda a su disposición, joven. Trabaje nomás. Lo único que le recomiendo es que no cambie nada de lugar: este aparente desorden es *mi* orden, y en él hallo en seguida todo lo que necesito.

Este fue el trato, y a él me ceñí.

5

Mis compromisos laborales me ocupaban por completo de lunes a viernes. Pero ya me había acostumbrado al método de llegar a su casa algunos sábados por la mañana; me hospedaba siempre en Los Eucaliptos, y el conserje, el adolescente llamado Kevin, hijo del dueño, ya sabía que yo era «el *profe* que iba a la casa del escritor Spinelli».

A veces, el novelista se hallaba en la casa. Yo me quedaba trabajando en su biblioteca; Carolina solía traerme café y unas galletitas, y se retiraba. Spinelli nunca escribía en días

feriados y me dejaba investigar en paz, mientras él deambulaba, fumando su pipa, por otras habitaciones de esa casa rectangular y enorme. Lo cierto es que, sin que pueda explicar la causa, el golpeteo contra el piso de su bastón con trípode me infundía cierta angustia difusa.

Sin embargo, la mayor parte de los sábados Spinelli estaba ausente. Entonces me atendía Carolina, que no era su secretaria, como supuse al comienzo, sino la mujer con la que convivía.

Era llamativo que una muchacha de treinta años, bella, con curvas y de insinuantes movimientos, viviera con un hombre que la doblaba en edad. Un hombre que poseería muchas virtudes intelectuales, es cierto, pero ningún atractivo físico. Débil, quizá enfermo, claudicante, acaso cerca de su muerte... (Una repisa de su estudio tenía cierta semejanza con el estante de una farmacia: medicamentos contra la artrosis, contra la artritis, contra el reumatismo, contra el insomnio: leí Dormitol, Dendron Toxicus Rhus Toxicodendron, Rendo Rhodo, Rhus Algiol, Somnibonus, etcétera.)

Chocaba con la austeridad de Spinelli cierta ostentación —diría— en el vestuario de Carolina. Aunque nada entiendo de modas ni de indumentaria femenina, me pareció que la muchacha —al igual que ciertas estrellitas de la televisión— siempre se hallaba estrenando ropas nuevas. Sin duda las pingües regalías de los *best-sellers* del novelista le proporcionaban un excelente vivir y muchos gustos: por ejemplo, supe que el Peugeot blanco era de su propiedad, un regalo que, «porque sí», le había hecho Spinelli, quien solo utilizaba el viejo Gordini.

Empezaron a hostigarme ciertos pensamientos peligrosos... Un sábado se me ocurrió preguntarle a Carolina por qué tan pocas veces Spinelli se encontraba en la casa.

—En casi toda la mitad del año pasado —me dijo— anduvo de viaje por Italia; allá tiene muchos parientes. Ahora suele estar en casa de lunes a viernes, que son los únicos días en que escribe. Pero prácticamente todos los viernes a la noche se sube al Gordini y se va hasta Mar del Tuyú a visitar a una hermana enferma que ya no puede caminar. Pasa la noche ahí y se queda también el sábado; suele regresar el domingo al mediodía.

Pensé: «Quiere decir, bombonazo, que vos estás sola durante todo el sábado».

No quiero entrar en vergonzosos detalles eróticos ni tampoco afirmo que Carolina me buscó a mí ni que yo la busqué a ella. El hecho es que uno de esos sábados no regresé, como había sido mi costumbre, a Los Eucaliptos para almorzar y dormir una siestecita: comí en el antecomedor con Carolina y con Carolina terminamos en la cama matrimonial de Mario Spinelli. Yo sentí un poco de remordimiento, no lo niego, pero también me dije que mis veintiséis años me autorizaban a disfrutar de esa Carolina a quien posiblemente su marido (o lo que fuera) ya no lograba satisfacer.

La muchacha y yo ingresamos en una suerte de rutina. Mediante el teléfono ella me avisaba, los viernes, si era factible o conveniente mi viaje hasta Santa Stella Maris: en general predominaron los avisos positivos. La casa de Spinelli se convirtió en mi casa de los sábados y Carolina en mi mujer de los sábados.

6

Un miércoles, muy, muy temprano (serían las cinco de la mañana), me despertó el teléfono. Era Carolina. Al principio no lograba comprender qué me decía, pues ella mezclaba aparentes incoherencias con risas nerviosas y con llantos.

Por último pude entender la sorprendente noticia: Spinelli había muerto en un accidente de tránsito producido en Santa Stella Maris. Me pregunté cómo podría uno accidentarse en un pueblo casi sin autos y casi sin habitantes.

—Voy para allá —le dije.

Unas horas más tarde llegué a Los Eucaliptos. Apenas me vio entrar, Kevin me dijo:

—¿Sabe, profe, que falleció el escritor...?

—Sí, gracias, Kevin. Por eso vine.

Dejé mi valija en el hotel y corrí a casa de Carolina.

Me dijo que, sin que ella pudiera explicárselo, Spinelli se había enterado de «lo nuestro». La noche anterior se lo había reprochado de mil maneras y habían sostenido una terrible discusión. Cosa rara en él, y llevado por su angustia, Spinelli, durante la disputa, había bebido varios vasos de whisky. Por último, y por completo borracho, abandonó la casa, pegó un colérico portazo, subió al desvencijado Gordini y partió. A la mañana siguiente el auto apareció semisumergido en el mar, al pie de los acantilados, con tres puertas abiertas, la trasera derecha por completo desprendida y la carrocería hecha toda un gran bollo.

La policía concluyó en que «el sujeto, en evidente estado de ebriedad, según manifestaciones de la cónyuge», subió con su auto a la rambla de la avenida de circunvalación y se precipitó, como una roca que rueda dando tumbos, hasta el pie de los acantilados. Por los efectos de los golpes, se abrieron (o se desprendieron) las puertas del vehículo, y el cuerpo de Spinelli fue despedido hacia el mar. El cadáver, posiblemente alejado de la costa por el oleaje, aún no había sido hallado. La Prefectura Naval se encontraba realizando las correspondientes tareas de búsqueda..., etcétera.

Quiérase o no, Carolina se hallaba contrita y bajo los efectos de los remordimientos y de la angustia. Me pareció que lo más prudente era dejarla en soledad con sus cuitas, para que elaborase sus pesares, y me volví a Buenos Aires ese mismo atardecer.

Al retirarme del hotel, Kevin me dijo:

—¿Este sábado le toca volver, profe...?

Tal vez por tener íntimas aprensiones, me pareció que por la pregunta transitaba cierta ironía y que Kevin sabía más de lo que aparentaba sobre mi relación con Carolina.

—No sé —fue toda mi respuesta.

7

Pero, después de un tiempo, reanudé mis visitas a la casa de Carolina. Omitiendo el hospedaje en Los Eucaliptos, llegaba el sábado alrededor de las once de la mañana y me retiraba el domingo a la noche.

Cuando se cumplió un mes de la infructuosa búsqueda, la Prefectura —tal como lo indica la ley— declaró oficialmente muerto a Mario Spinelli, y Carolina y yo pudimos, ahora libres y felices, desembarazarnos de los últimos temores.

Aunque mi interés literario por su obra no había disminuido un ápice, agregué el torpe aliciente comercial de que el pequeño revuelo causado por la muerte de Spinelli favorecería la difusión y la venta de mi libro de ensayos cuando se publicase. De manera que retomé la tarea con renovados bríos; sin embargo, entre los papeles del novelista no encontré mejores datos que los que ya me habían brindado sus narraciones.

En algún momento de la noche de un sábado y el amanecer del domingo, me desperté inquieto y encendí el velador. Carolina, profundamente dormida, no había oído nada. Presté atención y me refregué los ojos.

Desde el estudio y la biblioteca de Spinelli parecía venir el conocido golpeteo de su trípode metálico sobre las baldosas. «No puede ser», me dije. «O estoy soñando o, mucho peor, estoy alucinado o loco».

Los pasos y los golpes del bastón se acercaban al dormitorio. La sacudí a Carolina:

— ¡Despertate, Carolina, viene Mario!

Se despertó pero no entendió qué le decía yo.

— ¿Cómo, cómo? —dijo varias veces.

La conocida voz itálica de Mario Spinelli disipó todas las dudas:

—Carolina y Federico: ¿estaban durmiendo...? ¿Durmiendo en mi cama...? Oh, discúlpenme si los desperté de ese sueño dichoso y sin culpa.

Mecánicamente extendí el brazo y encendí el velador.

De pie, erguido y elegante como siempre, sonriente e irónico, nos miraba el doctor Manuel Ramírez Ansaldi. Vestía equipo de gimnasia, y cargaba un bolso deportivo. De modo por completo incongruente, calzaba guantes amarillos de goma, de esos que se usan para lavar la vajilla. Hizo tintinear un manojo de llaves y apoyó el trípode contra la pared.

Ignoro qué movimiento de estupor habremos hecho Carolina y yo, pues la voz de Mario Spinelli añadió:

—No, no tengan miedo de este fantasma... No soy una persona verdadera, solo soy un inventor de ficciones policiales que finge haber nacido en Piaggine y que se oculta bajo un seudónimo verosímil. Apenas soy una creación, y no la única, de ese hombre que el mundo llamado real conoce como Manuel Ramírez Ansaldi.

Y, tras lo que consideré una aborrecible pausa de efecto, una especie de golpe bajo de comedia barata, continuó, ahora con la voz y las inflexiones habituales de Ramírez Ansaldi:

—Tengo mundo y sentido común, y puedo comprender cuáles se presumen que son los derechos de la juventud confrontados con los deméritos de un anciano enclenque y acaso moribundo. Les sugiero vestirse y asearse, y que pasen luego al comedor, donde podremos conversar de cuestiones varias.

Bueno, no sé... No tengo manera de entender y mucho menos de describir los caóti-

cos pensamientos que bullían en mi cabeza. A pesar del discurso tranquilo de Ramírez Ansaldi, Carolina estaba aterrorizada. Creo que yo no sufría miedo físico, pero percibía que un arroyo falaz corría por debajo de las palabras del profesor.

Fuimos al comedor. En efecto, nos esperaba, sentado a la cabecera de la mesa. Con un ademán nos indicó que nos sentáramos a ambos flancos. Había dispuesto tres vasos, llenos casi hasta el borde, de whisky con hielo. Señaló la botella, recién empezada:

—Lamento que sea el popular Criadores y no el Caballito Blanco, pero es lo que, en el apuro, alcancé a comprar en un chino cualquiera. Para empezar, propongo un brindis tripartito.

Extendió el brazo derecho y su vaso chocó con el de Carolina y con el mío.

—*Ad multos annos* —dijo, con una sonrisa.

Bebió un largo trago, con los ojos cerrados, en la misma actitud que yo le había visto en el bar de la avenida Pedro Goyena.

—El profesor Loiácono es dueño de muchos talentos, es inteligente, posee relativa percepción literaria, mediano sentido crítico, discernimiento más o menos loable... En resumen, es lo que podríamos llamar un hombre razonablemente brillante. Además, es alto, buen mozo, simpático, «entrador», «canchero»... Joven y ambicioso, suele lograr lo que se propone. Es, en suma, un *winner*, ¿no es cierto?

Esta pregunta se dirigió simultáneamente a Carolina y a mí. Yo me limité a esbozar un gesto vago, que tanto podía significar afirmación, negación o duda.

—En cuanto a mí, confieso que tengo dotes histriónicas; además, me encantan el juego literario y las imposturas, las personalidades trocadas...

Sin duda, Ramírez disfrutaba de la pequeña obra teatral que estaba improvisando ante dos espectadores.

—Un individuo de mi bien ganado prestigio académico de humanista clásico no podía descender a escribir *best-sellers*, ese producto vil que yo desprecio profundamente. Ser dos personas en lo íntimo es más sencillo que ser dos personas en lo exterior, pues, en este caso, puede intervenir la incredulidad de quienes contemplan nuestra representación. No es fácil disfrazarse... Por ejemplo —me miró, sonriente— usted, joven Federico, es, en realidad un frívolo tenorio que, por quién sabe qué equívoco, en algún momento se creyó un crítico literario, ¿no es cierto?

—No —repliqué—, no es cierto. La realidad es la inversa: en todo caso, soy un crítico literario que sucumbió a la humana tentación.

—Muy bien. Así será: no veo motivo de polémica. Sin embargo, me sorprende que, a pesar del acceso que ha tenido a las cumbres de las letras, haya podido interesarse en la bazofia que escribía Spinelli, ese traficante de la infraliteratura, cuyas regalías, es verdad, sostenían el bienestar, el piso de la calle Maure, el Be Eme de Ramírez... En este punto advierto cierto fracaso mío en cuanto profesor...

Su mirada se detuvo unos instantes en mis ojos: y había tristeza en ella.

—Disfraces físicos... Creo que pelucas o barbas postizas solo sirven para llamar la atención sobre su portador. Yo preferí inventar calvicie mediante el rasurado de la testa, allí donde mis cabellos aún conservan su color original; patillas y barba se dejan crecer, naturalmente, blancas y luengas. Caminar agobiado, ayudarme con bastón, usar gafas de fotófobo, vestir bata de geriátrico...: un juego de niños. Quien sabe hacer lo más, sabe hacer lo menos: si puedo apoderarme de las voces de Gardel o de Sandrini, puedo también algo mucho más fácil: inventar el habla itálica de Mario Spinelli. En fin..., creo que las palabras sobran. La muy cariñosa Carolina comprenderá así por qué su esposo (iba a decir su *amado* esposo; a la luz de los hechos prefiero vetar el adjetivo) se alejaba en un inexistente viaje a Italia en la última mitad del año, momento en que aparecía en Buenos Aires convertido en el doctor Ramírez Ansaldi, en el segundo cuatrimestre universitario. Y el joven Loiácono ya habrá adivinado por qué proclamaba que en la primera parte del año solía estar en Grecia o en Israel.

—Discúlpeme, doctor, y se lo pregunto con todo respeto: ¿por qué armó toda esta comedia?

—¿Por qué...? Por *razones estrictamente literarias*. ¿Qué fin puede y debe perseguir un narrador? El único posible: un fin meramente hedónico: el placer de fabular, de crear ficción, de pergeñar realidades y mundos. La verdad es que mi intención no iba, al principio, más allá de practicar un poco el juego de «apariencia y verdad». Pero... Loiácono solía contemplar con codicia y lubricidad el trasero y los pechos de Carolina. Advertida esta circunstancia por Spinelli, decidió, de común acuerdo con Ramírez Ansaldi, aplicar el método de «El curioso impertinente». El doctor obró como Anselmo, el joven ambicioso como Lotario, la muchacha como Camila, y el resultado (lamentable) fue similar al que imaginó Cervantes en su relato.

En este punto yo iba advirtiendo una especie de alejamiento o de vaguedad en la visión del comedor, de la mesa, de las sillas, de la botella de Criadores, de Ramírez Ansaldi, de Carolina... Una suerte de súbito aburrimiento, o de sopor, empezaba a hacerme desinteresar de las palabras de ese farsante.

—Acostumbrado, como estoy, al whisky, los dos vasos de la noche del accidente no podían producirme el menor efecto etílico, pero sirvieron para que Carolina me creyera ebrio. También yo he pagado algún precio. Al fin y al cabo, no dejo de ser un porteño sentimental y tanguero: les confieso que se me saltaron las lágrimas cuando me vi obligado a estrellar en los acantilados a mi Gordini 64, esa querida carrindanga.

Intenté responder algo (no sabía qué), pero la lengua se me trababa y apenas logré farfullar unas sílabas inconexas.

—Claro —dijo Ramírez, exhibiendo un frasquito en la mano izquierda—, el Dormitol, medicamento de venta libre, es una marca comercial; la droga es la melatonina, que está contraindicada cuando se bebe alcohol, pues su efecto se potencia demasiado. La bella Carolina y su atractivo galán la han bebido con su whisky...

Entonces vi, ahora en primerísimo primer plano, su mano derecha, enguantada y amarilla, y, en la mano, una pistola que se prolongaba en el cilindro de un silenciador.

Apuntó a la cabeza de Carolina y disparó... Disparó ¿cuatro, seis, tiros...? No lo sé. Carolina se derrumbó en la silla, hecho su hermoso rostro una masa sanguinolenta.

En seguida quitó el silenciador de la pistola y dejó el arma sobre la mesa, junto a mi vaso vacío.

—Ahora le pondré digno colofón a esta obra. Voy a llevarme mi vaso, pues no debe haber ningún motivo para pensar que una tercera persona haya estado aquí de visita. Una vez en la calle, haré un llamado anónimo a la policía: diré que, al pasar por tal casa, de tal dirección, de Santa Stella Maris, oí una serie de disparos de arma de fuego. Ocultaré las llaves de Caro en algún escondrijo, no demasiado recóndito, de esta vivienda que conozco tan bien; la policía, tal como es su costumbre, revolverá todo y terminará por encontrarlas. Los periodistas formularán, con su sempiterna ligereza, conjeturas erróneas: «¿Por qué razón el asesino se encerró por dentro y ocultó las llaves? Los peritos manejan diversas hipótesis», etcétera. La cuestión es que, durante las próximas ocho o diez horas, el joven Loiácono dormirá profundamente y no podrá ni siquiera asomarse a la vereda. Según parece, no le resultará fácil explicar por qué se halla encerrado en una vivienda ajena con una mujer, la dueña de casa, muerta a tiros y con el arma homicida que tratará, infructuosamente, de esconder.

Tomé la pistola, apunté contra Ramírez y accioné varias veces el gatillo.

—El cargador está vacío —explicó—. Ahora, y tal como yo preveía, usted ha dejado en la pistola huellas digitales y muestras de ADN.

Guardó el vaso en el bolso deportivo. Abrió la puerta y se retiró. Oí el ruido de las dos vueltas de llave.

En ese momento, un cansancio abrumador, una suerte de masa viscosa, cayó sobre mí y apoyé la frente sobre la mesa. El sol brillaba cuando me despertaron los golpes de la policía al tirar abajo la puerta de la casa.

Bobby

Hugo Alberto Alonso*

Nota del Editor

Este cuento ha resultado finalista en el Concurso Nacional de cuento y poesía Adolfo Bioy Casares de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Las Flores – 2013, con un jurado constituido por Jorge Torres Zavaleta, Pablo de Santis y Marcela Crespo Buiturón

Marcos siempre había sostenido que las casas, como las personas, irradian señales de simpatía o de rechazo cuando se las observa por primera vez. No podía explicar con claridad el motivo de esas percepciones, pero era lo que sentía cada vez que se interesaba por un inmueble. Y esa casa blanca de tejas grises, rodeada por un inmenso jardín, había irradiado muestras de simpatía no bien dobló la esquina con su automóvil y apareció en el parabrisas. Fue una conexión inmediata, un amor a primera vista. Aun cuando no conocía el interior de la casa, había decidido que ese sería el nuevo hogar que disfrutaría con su familia.

Lanzó una mirada fugaz a su esposa e hijo, y le pareció que ellos se habían encandilado con la propiedad tanto como él. Estaba seguro de que en ese momento estarían imaginando cuáles serían sus rincones preferidos dentro de la casa y también en el jardín. Silvia, seguramente, esperaba encontrar un gran ventanal en la cocina que le permitiera contemplar un patio lleno de flores. Pablo buscaría un lugar donde pudiera jugar con el cachorrito de pastor alemán que el padre le había prometido tener cuando vivieran en una casa espaciosa.

Estacionó el auto frente a la puerta del gran garaje y los tres descendieron con lentitud mientras miraban expectantes el frente de la casa. Parado en la escalera que daba al porche, los esperaba el encargado de la inmobiliaria. Luego de darse un breve saludo de protocolo y de satisfacer la curiosidad del vendedor respecto del viaje que habían realizado, lo acompañaron al interior de la casa.

* Cuentista y novelista pehuajense premiado en la Argentina y en el extranjero. Ha publicado los libros de cuentos *Azucena y otros cuentos* (1998), *Algo ocurrió en el cielo y otros cuentos fantásticos* (2005), y *Juegos de niños y otros* cuentos (2009), y la novela *Junge* (2012). Correo electrónico: alonsofarina@fibertel.com.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 133-144.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Los recibió un pequeño hall distribuidor desde el que se advertía un amplio y luminoso living con una bonita chimenea y un espacio suficiente para cumplir todos los sueños de Marcos, hasta el de tener un lugar apropiado para su mesa de ajedrez. Luego, se entraba a la cocina, al comedor y a la habitación de servicio. Silvia corrió para comprobar que su ansiado ventanal con vista al jardín era una realidad. Subieron después al piso superior por una ancha escalera de madera. Allí, desembocaron en tres confortables dormitorios desde los que se veía el jardín que rodeaba casi totalmente la casa. Marcos imaginó uno de esos dormitorios transformado en biblioteca y sala de entretenimientos. La familia empezaba a ver que su anhelado sueño se convertía en realidad.

El vendedor les explicó que la propiedad tenía solo tres años de antigüedad y que los primeros dueños habían decidido, por razones de trabajo, radicarse en un lugar menos solitario y más cercano a la ciudad. Se apresuró a aclarar que la casa era ideal para gente que no soportaba los estruendos ni la contaminación de las ciudades populosas y para aquellos que amaban el contacto con la naturaleza.

Mientras el hombre les explicaba la conveniencia de optar por esa inversión, Marcos dedicó unos buenos minutos a observar las casas vecinas. Sabía que las bondades o los inconvenientes de vivir en un barrio alejado de los centros urbanos siempre se reflejaban en el estado en que los vecinos mantenían sus propiedades. Notó que todas ellas tenían un tipo de construcción similar y un impecable mantenimiento por parte de sus dueños. Además, quien había diseñado el barrio se había asegurado de que la distancia entre las construcciones garantizara la privacidad y de que la estrechez de calles y pasadizos no generara conflictos entre los vecinos.

Una exclamación de Pablo sobresaltó a los padres. Corrieron al jardín y encontraron al niño extasiado con el lugar, con los brazos extendidos al cielo, como agradeciendo el obsequio a alguna deidad. El parque era enorme, y un frondoso ligustro rodeaba la casa. Había plantas de distintas especies, muchas de ellas en floración. A Marcos le sorprendió la prolija altura del césped y el suave aroma del pasto recién cortado, algo inusual en las casas que han permanecido desocupadas por algún tiempo.

—¡Papá, ahora voy a poder tener mi perro! —Se entusiasmó Pablo.

—No tan rápido, hijo —contestó el padre—, aún no la hemos comprado.

—Pero lo harás papá, ¿verdad? —Y buscó suplicante la mirada cómplice de su madre.

Silvia miró a Marcos, y este comprendió que esa complicidad había quedado sellada.

Cuando se retiraban de la casa, Marcos acordó con el vendedor una nueva reunión al día siguiente en la inmobiliaria a fin de revisar los procedimientos y documentos necesarios para realizar la compra.

En ese momento, Pablo lanzó otra exclamación. Había descubierto algo en el porche y quería saber de qué se trataba. Estaba hincado al lado de un objeto que yacía solitario en el piso de baldosas junto a la baranda. Parecía una caja rectangular, del tamaño de una caja

de zapatos. A cada lado de uno de los extremos, sobresalían dos pequeñas ruedas como las que tienen los juguetes rodantes. La parte superior estaba cubierta por una tapa lisa, de plástico verde, sin ningún dibujo ni grabado, que iba redondeándose hacia uno de los bordes hasta convertirse en una forma roma, como si el fabricante hubiera querido darle al objeto un diseño aerodinámico en la parte delantera. Marcos supuso que sería una aspiradora de polvo, pero le extrañó que no tuviera mangueras. La levantó del piso y notó que era demasiado pesada para que cumpliera esa función. La dio vuelta para investigar la base y se dio cuenta de que había otro par de ruedas giratorias, más pequeñas, que sobresalían de la superficie junto a una conexión eléctrica, en lo que vendría a ser el frente inferior del aparato. No se veían cables, ni manijas, ni mangueras, ni instrucciones de manejo grabadas en ninguna parte de la superficie, como suele ocurrir con los electrodomésticos.

— ¡Ah!, ese es Bobby —dijo el vendedor.

Y agregó enfáticamente:

—Su trabajo en la casa es cortar el pasto, y créanme que es eficiente.

—Me parece muy pequeño para ser una cortadora de pasto —sugirió Marcos.

El hombre pareció incomodarse con la respuesta de Marcos:

—Bobby no es una cortadora de pasto común y corriente. En realidad, es un aparato muy servicial. Trabaja solo, sin molestar a las personas que habitan la vivienda.

Y agregó:

—Ni siquiera necesita que lo ayuden a cargar las baterías.

A Marcos le pareció que el vendedor había empezado a exagerar las ventajas de la oferta y decidió que era hora de irse. Reiteraron el compromiso de encontrarse al día siguiente y se marcharon.

Cuando Marcos, en la escribanía, terminó de firmar el último documento, miró a su esposa que lo contemplaba sonriente desde el otro lado de la mesa. Todo había salido a la perfección y apenas podían contener la ansiedad de comenzar la mudanza.

Dos días después, estaban establecidos. Luego de acomodar muebles y verificar los sistemas de electricidad y de agua durante horas, Marcos salió al porche y descubrió una bella puesta de sol sobre los tejados de las casas vecinas. Le pareció un regalo adicional el hecho de que pudieran disfrutar de semejante espectáculo desde la puerta de su casa. Cuando se decidía a ingresar en la casa, creyó ver un movimiento en el piso y, al bajar la vista, encontró el aparato de cortar pasto pegado a la suela de sus zapatos. Imaginó que Pablo había estado jugando con él y reparó en que no había averiguado cómo utilizarlo. En verdad, el tal Bobby no le inspiraba demasiada confianza. Supuso que pronto terminaría amontonado en el galponcito del fondo con los trastos inútiles. Lo acomodó en un rincón del porche y se propuso llamar algún día al hombre de la inmobiliaria para pedirle el manual de uso.

Los rayos de sol que se filtraban por la ventana del dormitorio iluminaban totalmente la habitación. Silvia comenzó a restregarse los ojos y, de inmediato, se tapó la cabeza con las sábanas. Marcos, todavía confundido en su modorra, miró el reloj y comprobó que faltaba bastante para las ocho de la mañana, hora a la que siempre se levantaba para ir a trabajar. La noche anterior habían estado contemplando por la ventana el jardín iluminado por la luna hasta quedarse dormidos, pero ahora el sol inclemente de la mañana les interrumpía el sueño.

—Aún nos queda una hora de sueño —dijo a su esposa, pero ella no le contestó porque ya había vuelto a dormirse.

Trató de volver a conciliar el sueño, pero un sonido apagado y persistente, como el de un motor pequeño que trabajaba sin mucho esfuerzo, captó su atención. Se incorporó con lentitud y fue hasta la ventana. Abajo, sentado en medio del jardín, Pablo contemplaba cómo Bobby recorría el parque de un extremo al otro cortando el césped, se detenía al embestir el tronco de alguna planta, giraba en sentido contrario y continuaba luego su trabajo hasta encontrar otro obstáculo, giraba de nuevo y reiniciaba el recorrido hasta tropezar con el próximo escollo. En el camino, dejaba en el pasto las prolijas marcas de sus precisas cuchillas. Lo primero que Marcos se preguntó fue cómo habría hecho Pablo, de tan solo cinco años, para poner en marcha un aparato que le era desconocido. La segunda pregunta, que tampoco pudo contestarse, tenía que ver con los excepcionales motivos que habían sacado a su hijo tan temprano de la cama. A Pablo le costaba mucho levantarse antes de las nueve de la mañana.

No hubo modo de convencer a Pablo para que desayunara con sus padres. El niño no estaba dispuesto a desprenderse ni por un segundo de su juguete nuevo. Para Silvia y Marcos, el asunto resultó sorprendente y divertido, y les alegró que Pablo empezara a disfrutar de la casa.

—No me imagino cómo hizo Pablo para poner en marcha ese aparato —comentó Marcos mientras saboreaba su café.

—Los chicos se dan maña para todo, pero ya se cansará de su nuevo juguete —aseguró su esposa.

Marcos asintió y se preparó para ir a trabajar. Antes de salir, se asomó por la ventana y echó un vistazo al patio. Vio a Pablo sentado en la escalerilla que bajaba de la cocina al jardín. Hablaba y gesticulaba y, a su lado, como si escuchara con atención, descansaba Bobby con el motor regulando.

En la cena, notaron a Pablo muy excitado, como si estuviera a punto de revelar algo y no supiera cómo expresarlo. Finalmente, habló:

—Papá —dijo—, creo que ya no quiero el cachorro de pastor alemán.

Marcos miró con cautela a su esposa, que se acercó a la mesa con gesto de perplejidad.

—Has pedido ese perro casi todos los días en los últimos tres meses. ¿Qué hizo que cambiaras de opinión?

El niño se encogió de hombros y sumergió la vista en el plato sin contestar.

Silvia lo contempló durante unos segundos y luego miró confundida a Marcos.

—Bueno —dijo el padre—, haremos lo que tú prefieras.

Afuera se escuchaba ronronear a Bobby mientras continuaba su incansable recorrido por el patio.

—¿Apagarás a Bobby para que podamos dormir esta noche? —preguntó Silvia a su hijo—. Ha estado funcionando todo el día.

—No sé cómo se apaga, mamá.

—Deberías intentar el procedimiento inverso de cuando lo encendiste —intercedió Marcos.

—Yo nunca lo encendí, papá, pero voy a decirle que deje de trabajar y listo —respondió, y salió a la carrera en dirección al jardín.

Los padres se quedaron perplejos con la mirada posada en la silla que acababa de abandonar el niño.

— ¿Quién puso en marcha a Bobby, entonces? —balbuceó Marcos.

Silvia no supo qué contestar. En ese momento, el ronroneo se apagó. Algunos segundos después, reapareció Pablo en el comedor.

— ¿Descubriste el modo de apagarlo, hijo? —preguntó Marcos.

—En realidad no, papá, pero Bobby es muy obediente...

Para el primer fin de semana en la casa, Marcos tenía previsto realizar variados trabajos y un testeo de las instalaciones. Se había propuesto también analizar el funcionamiento de Bobby y la conducta de su hijo con el aparato. Habían ocurrido algunos hechos desconcertantes que quería investigar. El más sorprendente había sido que, en los días siguientes a aquella primera mañana, Bobby había iniciado sus trabajos matinales aun antes de que Pablo se despertara. La otra cuestión que no podía entender era cómo conseguía su hijo silenciar al aparato en las noches sin siquiera tocarlo.

Mientras acomodaba algunas cosas en el galpón del fondo, se dio a la tarea de observar a Bobby, que rodaba sobre el pasto aparentemente sin forzar el motor. Entre idas y venidas, recorría todo el patio, y, por donde pasaba, el césped lucía prolijamente cortado. Reparó en que, cuando detectaba algún obstáculo con el borde delantero, se detenía unos segundos y giraba hacia su izquierda, para continuar el recorrido hasta encontrar un nuevo escollo. Entonces, volvía a realizar ese mismo giro hacia la izquierda, y lo repetía cada vez que una dificultad se interponía en su camino. En el recorrido, sus afiladas cuchillas realizaban un trabajo impecable alisando la superficie verde del jardín mientras el pasto recién cortado impregnaba el lugar con su perfume.

Pablo, en tanto, se entretenía con las figuras de alguno de sus libros preferidos sin dejar de vigilar a su nuevo amigo.

De pronto, Bobby comenzó a titubear, como si se estuviera quedando sin combustible. En medio del jardín y sin haberse acercado a ningún obstáculo, se detuvo durante

algunos segundos, recompuso un poco el accionar del motor, giró como de costumbre para el lado izquierdo y rodó en diagonal hacia un rectángulo de goma negra que asomaba del piso junto a una de las paredes del galpón. Allí, introdujo su parte delantera y permaneció conectado unos quince minutos. Pasado ese tiempo, se volvió a encender el motor con un sonido parejo y saludable. Bobby retrocedió, giró hacia la izquierda y retomó su trabajo en el jardín.

Marcos se acercó al rectángulo y lo examinó. Era una conexión eléctrica casera con el voltaje normal de cualquier aparato doméstico. Del fondo del rectángulo, emergían dos dientes de contacto que indudablemente debían introducirse en la parte delantera de Bobby para realimentarlo de electricidad.

La mañana transcurrió sin otras novedades. Por la tarde, la familia decidió visitar el supermercado a un par de kilómetros de la casa. Pablo se alegró de hacer el paseo y fue el primero en subir al auto para partir. Iba a ser su primera salida desde que se habían mudado.

Regresaron unas horas después. Cuando faltaban cincuenta metros más o menos para llegar, vieron un objeto detenido sobre la rampa del garaje. Pablo lo identificó enseguida:

—¡Es Bobby! ¡Nos está esperando! —exclamó con alegría.

No bien Marcos ascendió a la acera y detuvo el automóvil, Pablo se arrojó fuera y corrió hacia Bobby. Este se puso en marcha y, en un rápido giro, esta vez hacia la derecha, empezó a rodar hacia Pablo hasta encontrarse con él. Acto seguido, Pablo corrió hacia el jardín mientras su amiguito rodaba trabajosamente detrás suyo para alcanzarlo.

— ¿Has visto lo mismo que yo? —preguntó Marcos a su mujer.

Silvia no salía de su estupor. Alcanzó a murmurar:

—Me habías dicho que esa máquina solo giraba hacia la izquierda...

—El lunes hablaré con el vendedor para que me explique qué es lo que está pasando aquí —dijo Marcos para tranquilizarla. Aunque, enseguida, se dio cuenta de que no lo había conseguido.

La tarde del sábado fue una fiesta para Pablo en el jardín. Bobby, como si hubiera decidido tomarse el día de descanso, participó de sus juegos ante la mirada atónita de sus padres. Se comportaba como un cachorrito, que acompañaba a su amo en las correrías por el jardín y obedecía todas las órdenes que el niño daba. Por momentos, Pablo se escondía entre los árboles, y Bobby rodaba hasta encontrarlo. A Marcos y a Silvia ya no les quedaba ninguna duda de que su hijo era capaz de dirigir al aparato sin necesidad de usar el manual de instrucciones. Pero lo incomprensible era el incondicional acatamiento de Bobby a los juegos que le proponía su hijo.

Esa noche, luego de la cena, Pablo se quedó dormido en el sillón del living. Marcos lo levantó y lo llevó a su cama, lo arropó, abrió las ventanas del dormitorio para que estuviera suficientemente ventilado y salió de la habitación. Antes de cerrar la puerta, escuchó el ronroneo de Bobby en el jardín y decidió que era su oportunidad de revisarlo. Necesitaba

convencerse de que el aparato podía ser apagado en forma mecánica y que todo lo que estaba ocurriendo con él era solo producto de su imaginación.

Salió al jardín y esperó a que pasara Bobby, que realizaba tranquilamente su trabajo. Cuando lo tuvo cerca de sus pies, se agachó, lo levantó y lo dio vuelta para buscar el interruptor. El aparato siguió modulando el sonido mecánico mientras las ruedas giraban en el aire. Marcos hurgó en la base durante varios segundos hasta que localizó una pequeña perilla cerca del eje trasero. «Esta debe ser», pensó. Cuando trató de presionarla, el suave ronroneo se convirtió en un acelerado rugido y comenzó a vibrar y a moverse de tal modo que parecía querer escapársele de las manos. En su afán por retenerlo, se abrazó al aparato y con la mano izquierda rozó una de las cuchillas. Sintió el chasquido sordo de la carne cuando se corta y vio que la sangre le saltaba al pecho. Soltó a Bobby, que cayó al piso con las ruedas para arriba. Sin dejar de rugir y de vibrar, el artefacto consiguió darse vuelta y ponerse sobre sus ruedas para luego, a toda velocidad, rodar hacia el galpón donde se ocultó en la oscuridad y apagó el motor.

Al matrimonio le costó conciliar el sueño esa madrugada cuando Marcos regresó del sanatorio. Recibió cinco puntos de sutura y un exagerado vendaje en la mano herida. Sin embargo, sus pensamientos estaban puestos en el comportamiento de Bobby. Se resistían a aceptar la humanización del aparato y les resultaba inquietante observar la obediencia perruna que el mecanismo le prodigaba a su hijo.

—Al menos, no parece haber un peligro cierto para él —se conformó Silvia.

—Sí, eso me tranquiliza un poco. Pero esto no es normal. Debemos averiguar cómo y de dónde llegó este aparato. Ayer en el supermercado, consulté si los tenían a la venta y me contestaron enfáticamente que no conocían este tipo de modelos. También, he estado observando a nuestros vecinos. Ellos usan las cortadoras de pasto tradicionales.

Esa soleada mañana de domingo decidieron disfrutarla en el jardín. Por la herida, a Marcos le resultaba doloroso hacer cualquier tipo de actividad, incluso, jugar con Pablo, así que decidió leer un libro bajo la sombra de un paraíso. Silvia se dedicó a cuidar las plantas y las flores, a las que no había podido atender debidamente desde la mudanza. Encontró un par de hormigueros que la perturbaron bastante y le llevó bastante tiempo eliminarlos. Pablo contemplaba, como era habitual, las láminas de un libro, en este caso de ciencias, que le habían comprado el día anterior en el supermercado. Al niño le fascinaban esos temas y era tal su avidez por conocerlos y tan grandes los esfuerzos de Silvia por enseñarle las primeras letras que estaba en condiciones de leer textos no muy extensos e interpretarlos, aun cuando no había empezado el ciclo escolar. Bobby estaba ocupado en recorrer los lugares alejados del jardín, tarea que había comenzado mucho antes de que Pablo se levantara. Marcos no trató de develar esta nueva demostración de independencia de la máquina, pero se propuso hablar con el vendedor de la inmobiliaria al día siguiente.

Entonces volvió a ocurrir. Silvia procuraba eliminar un hormiguero dentro del ligustro

y renegaba acomodando su cuerpo entre las plantas para no dañarlas. Bobby hizo un leve desvío en su recorrido y se acercó a sus pies. Silvia escuchó el ronroneo a sus espaldas, miró hacia atrás y, fastidiada, advirtió que Bobby se aproximaba.

—¡¡Fuera!! ¡¡Fuera de aquí, cacharro del demonio...!! —le gritó a viva voz.

Bobby se detuvo, comenzó a elevar las vueltas del motor hasta convertirlo en un rugido y hasta que su armadura de plástico vibró como un diapasón. Enseguida, reinició su andar y, de modo amenazante, se acercó a las piernas de Silvia. Pablo, sin levantar la vista de su libro, lo contuvo.

—Bobby —dijo muy tranquilamente—, deja en paz a mamá...

Marcos levantó la vista por encima de los anteojos y vio cómo Bobby bajaba las revoluciones del motor, dejaba de vibrar y, girando hacia la derecha, continuaba su trabajo en el jardín. El estupor de los esposos duró casi el mismo tiempo que el cruce de sus miradas. Marcos hizo un gesto a su esposa para indicarle que debían hablar con Pablo sobre su nuevo amigo.

Luego de la cena, Pablo quiso hacer algunos comentarios a sus padres sobre el libro que le habían comprado. Se mostraba fascinado con lo que había aprendido sobre los viajes espaciales, los astronautas y sus experimentos. Marcos creyó que era el momento apropiado para que los tres hablaran sobre Bobby.

—Nos sorprende tu habilidad para manejar a Bobby —le dijo Marcos a su hijo con tono de curiosidad.

—Sí —contestó Pablo con naturalidad—, él es muy obediente.

—Ya nos has dicho eso, Pablo, pero ¿cómo has conseguido que te obedezca?

—Bobby es como un perrito cachorro, como el que me ibas a regalar, ¿recuerdas? Los perros quieren a sus amos y son muy buenos compañeros. Solo hay que educarlos y ellos aprenden enseguida. Es lo que he hecho. Lo aprendí de uno de los libros que tengo.

—De acuerdo, pero... Bobby no es un perro, es una máquina y a las máquinas no se les habla ni se les dan indicaciones para que aprendan.

—Eso no es cierto, en la televisión yo veo todos los días a las máquinas y a los humanos conversando entre ellos.

—Pablo —dijo Marcos conteniendo su impaciencia—, ¿alguna vez has visto a una persona real hablando con una máquina?

—Te he visto a ti hablando con tu computadora. Y he visto cómo ella te obedece. Pues, entonces, yo he hecho lo mismo.

Marcos se quedó unos segundos en silencio. Recordó que había comprado un dispositivo de seguridad para su computadora que le permitía iniciarla usando su timbre de voz. Había optado por ese recurso para prescindir de las claves y demás exigencias de memoria a las que lo sometía su PC. Pablo siempre asistía al prodigio de observar cómo la potente voz de su padre era capaz de encender la pantalla de la computadora.

Sin duda, la conversación empezaba a complicarse. Entonces, Silvia trató de salir al paso.

—Pablo, ese perro... o máquina, anoche lastimó a tu padre —le reprochó.

—Lo que pasa es que Bobby está un poco nervioso —contestó con seguridad—. Cuando estamos con él, tenemos que tomar algunas precauciones. Yo leí que los perros se ponen malos en la primavera por culpa de algo que se llama celo. Es probable que a las máquinas les pase lo mismo. El libro dice que a los perros con celo, lo que creo que es una enfermedad, no conviene acariciarlos en las mandíbulas porque suelen morder. A las máquinas también hay que tratarlas con cuidado.

Marcos empezó a sentir que sus argumentos se desmoronaban como una pared de talco embestida por una bola de acero.

—Hijo, nosotros estamos preocupados con esta situación, tememos que se descontrole y que salgas lastimado. Mañana hablaré con el vendedor de la casa y le pediré que se haga cargo de Bobby.

—¡No, papá! ¡No quiero perder a Bobby! ¡Por favor! Tú me habías prometido un cachorro y ahora lo tengo.

Y ante la mirada imperturbable de su padre, saltó de su silla y, a la carrera, subió llorando a su habitación.

Esa noche, nadie desconectó a Bobby.

A la tarde siguiente, Silvia y Pablo aguardaban impacientes a Marcos para saber qué decisión había tomado como resultado de la conversación con el vendedor. Cuando Pablo se aseguró de que el hombre no aceptaría que le entregaran a Bobby, se fue a dormir más tranquilo.

—¿Pudiste averiguar si existe algún manual de instrucciones? —le preguntó Silvia a Marcos.

—El ex dueño de la casa no dejó ningún manual. El vendedor dijo que él mismo se había ocupado de investigar si alguien había ingresado alguno de estos aparatos en el país para solicitarle una copia. Descubrió que habían ingresado algunos, pero no pudo dar con ninguno de sus dueños, de modo que tendremos que arreglarnos como estamos.

— ¿Le explicaste nuestro problema? —insistió Silvia.

—El vendedor se rio de mí cuando le conté lo que pasa aquí con Bobby. Me dijo que yo exageraba, pues nuestra flamante mascota solo es una máquina que responde a un software que ningún niño puede modificar.

—Pero nosotros hemos visto que Bobby obedece a Pablo —se quejó Silvia.

—Cuando se lo mencioné, me respondió que muchas veces los dueños de casa se encariñan con los objetos mecánicos que adquieren y creen que estas máquinas responden a sus deseos u órdenes. Él supone que algo parecido debió pasarle al dueño anterior.

— ¿Qué cosa le ocurrió? —Preguntó ansiosa Silvia.

—Dice que el hombre presumía un poco. Era un individuo adinerado que trajo a Bobby de la India y aseguraba que el aparato era casi humano. Nadie le creía, y le creyeron menos cuando se fue de la casa y dejó a Bobby abandonado a su suerte.

—Tal vez deberíamos abandonarlo nosotros también —arriesgó Silvia.

—Pablo no lo toleraría, pero no queda otro remedio. Mañana mismo voy a desembarazarme de este aparato de una vez para siempre.

Al terminar la última frase, Marcos reparó en que desde hacía un buen rato no se escuchaba el ronroneo de Bobby, lo que era extraño porque Pablo no había bajado a ordenarle que se apagara. Se asomó a la ventana y vio el solitario jardín iluminado por la luna. Supuso que estaría en el galpón, donde se habría ocultado por algún capricho de su impredecible software.

A la mañana siguiente, a todos les sorprendió el silencio inusual que había en el jardín. Marcos y Silvia salieron en busca de Bobby, pero no lo hallaron. Tampoco lo localizaron en el galpón. Silvia buscó en cada rincón del parque y entre el ligustro. No quedaban rastros de Bobby.

Cuando Pablo se despertó y se enteró de la desaparición de su amigo, se unió a la búsqueda. Lo llamó infructuosamente durante casi una hora. Entre los tres revisaron los alrededores de la casa por si había salido a la calle y no había podido regresar. Definitivamente, Bobby se había evaporado en medio de la angustia de Pablo y de la incipiente alegría de sus padres.

Lo esperaron todo ese día, y el siguiente y el siguiente. Marcos y Silvia trataron de encontrar una explicación que justificara la huida de Bobby para compensar la tristeza de Pablo. El niño no se consoló con la renovada promesa de su padre de traer un perro a la casa. Muy por el contrario, no quiso saber nada con la idea de recibir a otro compañero que no fuera Bobby.

Ocurrió en la madrugada de un lunes. Como a las tres de la mañana, los despertó un ronroneo mecánico muy familiar que recorría el jardín. Lo acompañaba otro más débil, pero igual de persistente. Marcos y Silvia se vieron arrastrados de inmediato por la alegría de Pablo y, los tres juntos, corrieron al jardín. Vieron a Bobby que recorría el parque con la seguridad de costumbre. A su lado, una máquina idéntica, pero más pequeña y de color rosado, lo ayudaba a realizar el trabajo. Los movimientos de la nueva visitante eran delicados, y el suave sonido del motor le daba un aspecto femenino si se lo comparaba con el ronroneo vigoroso y el rodar enérgico de Bobby. La familia pasó el resto de la mañana consagrada a observar a la pareja. En determinado momento, al agotarse las baterías de la visitante, Bobby la acompañó hasta la recarga de electricidad y, con delicadeza, la empujó para que se conectara. Esperó pacientemente junto a ella a que la carga se completara y, recién después, se conectó él. Finalizada la operación, siguieron recorriendo el jardín, uno al lado del otro. Al llegar a los canteros más estrechos, la compañera de Bobby se introdujo con habilidad por los senderos y realizó su trabajo avanzando y retrocediendo con precisión. Esto representaba toda una ventaja respecto de Bobby que, por su tamaño, no tenía acceso a esos lugares.

Pablo la bautizó Rosita. En los días siguientes, la visitante alternó su tarea en el parque con una entusiasta participación en los juegos de Bobby y Pablo, que disfrutaba intensamente a su recuperado compañero tanto como a su amiga.

A la tardecita del sábado siguiente, Marcos dio por concluido su trabajo en el galpón. Había renunciado a varias horas de descanso para terminar la remodelación durante el día y el resultado de su esfuerzo le pareció perfecto. Finalmente, ese espacio de la casa había quedado ordenado, con estantes para la guarda de trastos que no se usaban y para otros que aguardaban el momento adecuado para su uso. El techo ya no tenía goteras y el piso era ahora de baldosas. A uno de los estantes inferiores lo había convertido en un hangar confortable para proteger a Bobby y a Rosita de las inclemencias del tiempo.

Memoria del ciclo Encuentro con Escritores

Octavo Encuentro: «Los Espacios del Hombre y del Escritor en Borges»

María Kodama*
Alicia Lidia Sisca**

Nota del Editor

La señora María Kodama y la doctora Alicia Sisca tuvieron a su cargo el cierre del II Seminario Internacional de Lengua, Literatura y Procesos Culturales *Espacio, Territorio, Región*, realizado en la Universidad de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil, del 19 al 21 de mayo de 2014. Ambas mantuvieron una conversación que había comenzado en el octavo encuentro de escritores de nuestro ciclo y culminó en el citado seminario. He aquí la transcripción.

Alicia Lidia Sisca. — Apenas comencé a leer las obras de Borges me sentí atraída y hallé en ellas un lugar de comunicación acogedor. Ese lugar, misterioso y cómplice, que el escritor crea tal vez sin proponérselo. Es que me atrajeron sus ensayos, cuentos y poesías, y también su estilo, concentrado e intenso.

Asistí a todas las clases y conferencias que pude, incluidas dos que, en la década de 1980, organicé para la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador de Buenos Aires. En una se refirió a Leopoldo Lugones y, la otra, fue sobre la metáfora. Al mismo tiempo, como docente, transmití en la cátedra mi pasión por sus narraciones, textos críticos y poemas. Pero enriquecida por las conversaciones que he mantenido con María últimamente, siento que ese acercamiento a Borges es más completo y cálido porque el azaroso encuentro que me unió a ella, la llana comunicación que creamos entre ambas y su generosidad me lo permitieron. Descubrí al ser humano Borges y redescubrí al otro, el escritor.

Mi intención es que nuestra conversación de hoy les permita compartir algunos

* Fundadora y presidenta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

** Doctora y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Profesora emérita de la USAL.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 147-162.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

aspectos de la vida y la obra de Borges que María Kodama ofrece, siempre con delicadeza y discreción. Ella desea amorosamente brindarlos a todo aquel que, como ustedes, desee respetuosa y cálidamente homenajearlo.

Luego de la presentación que va a hacer María acerca de los espacios del hombre y del escritor en Borges, estableceremos el diálogo previsto y, finalmente, ofreceremos la posibilidad de que todo el que quiera preguntar algo más, pueda hacerlo.

Entonces ahora, la señora María Kodama, como cierre del II Seminario Internacional de Lengua, Literatura y Procesos Culturales, se va a referir a uno de los temas propuestos en este: «El espacio en algunos cuentos de Borges».

María Kodama. — Ante todo, quiero decir que para mí es un honor y un placer estar con ustedes y me gusta la idea de poder tener un diálogo luego. Es para mí también un honor haber iniciado una lindísima amistad con la Dra. Alicia Sisca y ahora conocer a los directivos de esta universidad.

A mí me resultó una sorpresa, algo muy interesante y, como con Alicia siempre hablamos de las coincidencias, una enorme coincidencia cuando me dijo que este seminario internacional era sobre la lengua, la literatura y los procesos culturales en el espacio, en el territorio y en la región. El deseo de reunir los procesos culturales en el espacio, el territorio y la región parece una paradoja. El hecho de delimitar el espacio, el territorio y la región, en realidad, es un desafío para cruzar las divisiones, profundizar las cosas semejantes y para no limitarnos o enfrentarnos por las diferencias. Todo esto trae, digamos agregada, la importancia del lenguaje, de la palabra que nos hace seres humanos y que nos permite el diálogo profundo, el diálogo esclarecedor con el otro, con el diferente, con el igual. Las letras, las palabras, las ideas son la base que puede hacer que logremos una sociedad que busque colaborar con el otro para construir lo que creo todos deseamos y parece casi imposible de conseguir, la paz.

Bueno, para comenzar mi tema, que es sobre los espacios del hombre y del escritor en Borges, elegí un verso de un poema suyo que dice: «Espacio y tiempo y Borges ya me dejan». ¿Qué significa esto? Son dos términos que convergen en él o son tres términos entre los que Borges también forma parte como algo separado de su esencia. Aquí nos encontramos con la eterna dualidad a través de su obra, Borges y yo, la distinción entre el hombre público, el escritor, y el hombre privado. Borges juega con esta distinción como piezas de un eterno ajedrez. Los términos «Borges y yo» son como las elegantes piezas blancas y negras de ese juego que lo fascinaba.

Espacio y tiempo, términos presentes a lo largo de su obra, unidos a dos temas recurrentes: el laberinto y los libros. Borges, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Belgrano, que reunió un ciclo de conferencias bajo el título «Borges oral», dice: «Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde

el día que fue escrito y nosotros». Aquí atribuye al libro la mágica potestad de hacernos sentir una suerte de eternidad, sin la división pasado, presente, futuro.

El tema del libro unido al espacio y al tiempo podemos encontrarlo, por ejemplo, en «El jardín de senderos que se bifurcan», de 1941, en «El libro de arena», de 1975, y en «Las hojas del ciprés», que está en *Los Conjurados*, de 1985.

En «El jardín de senderos que se bifurcan», la trama se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial. El espía Ts'ui Pên tiene que dar a conocer a los alemanes qué ciudad deben atacar. Piensa que, dando muerte al conocido sinólogo Stephen Albert, dada la publicidad que tendrá ese crimen, revelará a los alemanes qué lugar deben atacar. En la casa del sinólogo Ts'ui Pên, tendrá la revelación del enigma que su antepasado dejó al decir que se retiraba a edificar un laberinto y a escribir un libro. Descubre allí que libro y laberinto eran lo mismo. El libro era una novela caótica con diversos tiempos, diversos porvenires, diversos espacios que se aceptan todos y que todos, a su vez, se bifurcan en innumerables alternativas. El libro-laberinto sería una inmensa adivinanza o parábola cuyo tema es el tiempo y el espacio.

En «El libro de arena», el narrador en primera persona vive solo. Una tarde lo visita un desconocido que vende libros, sobre todo biblias. El protagonista las rechaza y dice que tiene muchas, incluyendo la primera edición de John Wiclif. Entonces el hombre le muestra un libro sagrado adquirido en la India. Se trata de un libro único, que no tiene primera ni última hoja y que no admite una segunda lectura cuando se lo abandona, porque es imposible hallarlo otra vez. Se trata de un libro infinito. El vendedor se lo había comprado a un nativo por algunas rupias y una biblia. Lo llamaban «el libro de arena» porque ni la arena ni el libro tenían principio ni fin. Infinitos granos e infinitas hojas en ellos. El protagonista se lo compra. Con el paso de los días «el libro de arena» lo encierra en su monstruosidad de objeto único, sin principio ni fin, ni orden en el número de sus páginas. Lo tortura la idea de no poder desprenderse de él. De pronto se le ocurre abandonarlo en el húmedo anaquel del sótano de la biblioteca de la calle Méjico, donde había trabajado hasta su jubilación. El protagonista dice que nunca más se atrevió a pasar por la calle Méjico. De nuevo está presente aquí, como en otros cuentos de Borges, la prisión de lo infinito, sin comienzo ni fin, que solo puede abandonar su poseedor cuando se lo transmite a otra persona o se lo abandona en algún lugar.

Sin embargo, este tema está presente en otro de los cuentos de Borges, como en «Tigres azules», en el que son piedras mágicas las que se reproducen también infinitamente, y en «La memoria de Shakespeare», aunque en este último caso, la obsesión por la moneda mágica no abandona a su poseedor cuando la deja en un boliche (que es una especie de bar) a cambio de una caña (de una bebida que en la Argentina llamamos caña).

En su último libro, *Los Conjurados*, de 1985, nos dejó un relato extraño, fantástico, «Las hojas del ciprés», donde se mezclan el espacio del sueño y de la realidad, la vida y la muerte, en dimensiones que van entrecruzándose. En la habitación del soñador protago-

nista, que relata su experiencia en primera persona, entra un enemigo, su único enemigo, y le comunica su próxima ejecución. Sin explicaciones le ordena acompañarlo. Buscó el condenado la protección de un objeto familiar y le pidió a su enemigo permiso para llevarse un libro. Eligió un tomo de Emerson. En la calle aguardaba un carruaje. Conviene aclarar que eso ocurrió una noche de abril de 1977, vale decir que en el sueño el narrador se ha ido a otro tiempo, al pasado, a otro espacio, a un Buenos Aires de casas bajas e iguales. Se le ocurrió que el carruaje había llegado al Sur. Divisó el reloj de una torre sin guarismos ni agujas en su esfera. Estaban ya en un lugar con canteros y muchos árboles. Al pie de uno de ellos, su enemigo le ordenó que se acostara en el suelo, de espaldas, con los brazos en cruz. El árbol, que el condenado asoció con su muerte, era un ciprés. Él recitó un verso famoso: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi,* «Qué flexibles los mimbres entre los cipreses». Con esto el narrador, y acá tenemos lo que decíamos antes también, se identifica con Borges no solo citando la dirección de su casa, la esquina de Charcas y Maipú, sino también con el orgullo de ser un buen latinista, citando las *Bucólicas* de Virgilio, en este caso, la I, 5.º- 25, donde los cipreses son un elemento de comparación con Roma, que sobresale entre las demás ciudades. El árbol de su muerte, el ciprés, tenía, dice Borges, hojas rígidas, iguales y lustrosas, de materia muerta. Lo tranquiliza que su enemigo no hubiera notado esas hojas ni la esfera en blanco del reloj que había visto durante el trayecto. Comprendió que podía salvarse. Hizo un esfuerzo grande. Soltó el talismán y apretó el pasto con las dos manos. Se despertó. Al día siguiente notó que faltaba en el anaquel el tomo de Emerson. A los diez días, le dijeron que su enemigo había salido una noche y nunca regresó. Quedó aprisionado en el espacio del sueño, en lo onírico, con el reloj sin hora y el ciprés falso. En el prólogo de 1979 a «Borges oral», ya citado, Borges considera al libro un instrumento sin el cual no puede imaginar su vida. Pero el soñador sabía que debía salir de ese espacio, de la pesadilla. Debía huir de la *nightmare*, como la denomina la lengua inglesa. Sabía también que un libro se podía recordar, reemplazar y que la vida era lo único que permitía la existencia de la sabiduría del libro. La vida estaba en ese pasto que aferraron sus manos, no en todo lo otro, todos los símbolos creados por su subconsciente de poeta que quedaron en ese espacio del sueño.

Para terminar y comenzar entonces con las preguntas voy a leer, del libro *Historia de la noche* (1977), el poema «Un libro»:

> Apenas una cosa entre las cosas
> Pero también un arma. Fue forjada
> En Inglaterra, en 1604,
> Y la cargaron con un sueño. Encierra
> Sonido y furia y noche y escarlata.
> Mi palma la sopesa. Quién diría
> Que contiene el infierno: las barbadas

Brujas que son las parcas, los puñales
Que ejecutan las leyes de la sombra,
El aire delicado del castillo
Que te verá morir, la delicada
Mano capaz de ensangrentar los mares,
La espada y el clamor de la batalla.

Ese tumulto silencioso duerme
En el ámbito de uno de los libros
Del tranquilo anaquel. Duerme y espera.

—Con tus palabras de escritora y con las palabras de este poema, me animo a decir que tenemos la sensación de que Borges estuviera aquí. En este clima íntimo, creado también por tu presencia, quiero leer algo que Borges coloca precisamente en el prólogo de Los conjurados: «Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso». María, ¿cómo era Borges en la cotidianeidad?

—Borges era una persona muy sencilla, era tímido pero comunicativo. Hay una anécdota que es lindísima. En Buenos Aires todos los choferes de taxi lo adoraban y muchas veces no le cobraban los viajes; claro, porque él entraba y les preguntaba, por ejemplo, «Bueno, ¿la vida cómo está, está cara? Con su familia, ¿cómo hace para mantenerla?». En fin... entraba en un diálogo fácil con ellos y. ellos, apreciaron siempre todo eso durante muchos años. Incluso, después de que él había partido, conmigo pasa lo mismo y todavía hoy me dicen que lo recuerdan mucho. Era una persona muy querible.

—Y con respecto a la escritura, ¿cómo era su modo de trabajar?

—Muchos de los cuentos de Borges son sueños que tuvo. Él soñaba y tenía la suerte de recordar el sueño. Se daba baños de inmersión y allí él pensaba el sueño que había tenido y que recordaba. Entonces decidía: si el sueño no servía para nada lo descartaba; si servía, pensaba si era para un cuento o para una poesía. Una vez que tenía eso fijo, comenzaba a dictar, pero luego corregía y corregía. Esa reescritura en él era permanente. Incluso en vida de él, si ustedes leen una obra en distintas ediciones, hay cambios y hay que reconocer que volvía locos a los editores.

—La relación de Borges con la literatura comenzó a muy temprana edad: a los cuatro años ya sabía leer y escribir no solo en español, sino también en inglés. En una oportunidad dijo: «Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca. Es como si todavía (era 1971) la estuviera viendo...». ¿Cómo incidió en Borges, escritor y hombre, su contacto con los libros?

—Bueno, yo creo que eso fue, para Borges, fundamental. Su padre era abogado, pero al

quedar ciego, tuvo que dedicarse a la enseñanza y dictó Psicología en la Escuela de Lenguas Vivas. La ceguera de Borges era hereditaria por la línea de su padre. Como él sabía esto, leía mucho y trataba de memorizar todo. Pero desde muy chico a él le gustó siempre leer. En una oportunidad me contó que su padre lo llevaba a la Biblioteca Nacional y él, como era muy tímido, no se animaba a pedir nada, pero tomaba las enciclopedias que estaban al alcance de la mano de cualquier chico y las abría en cualquier parte. Comenzaba a leer y para él era fascinante porque siempre encontraba una sorpresa. Después incorporó los libros que iba leyendo. Lo interesante de su propia biblioteca es que tiene libros con notas suyas en las portadillas. Además eran libros que pertenecían, muchos de ellos, a su padre y a su abuela inglesa, por eso la mayor parte de los libros de su biblioteca están en inglés. Es muy insólito, porque tiene una semejanza con la biblioteca de Kipling, con temas, claro, distintos. Pero en la biblioteca de la casa de Kipling, no hay casi libros de Kipling. Hay libros de intereses diferentes, de mitología, de historia. Y con Borges pasa lo mismo. Tiene libros de los clásicos de literatura, naturalmente, pero no tiene libros de él, no quería libros de él. Por otra parte, son libros, por ejemplo, sobre ciencia; sobre filosofía, muchísimos; y hay uno que es muy emocionante porque es un libro que pertenecía a su padre. Es el único libro que tiene una nota en el margen de una página. Entonces, más o menos en la mitad del libro, uno lee, con signos de exclamación, « ¡Contradicción! ¡Ver tal página!». Este es un libro bastante grueso, esa página era al comienzo del libro. Yo dije qué maravilla, qué atención ha prestado Borges leyendo este libro. Él tenía la costumbre de colocar su firma y después el año en que había leído el libro por primera vez, no siempre pero en general, y ese libro, por la fecha y por la letra, que era de una persona que debía ver bien, lo había leído por primera vez cuando tenía alrededor de 16 años. Entonces es una maravilla comprobar cómo un chico de 16 años tenía la atención fijada en la lectura como para darse cuenta, en un libro tan grande y tan complejo, que había una contradicción. Quiere decir que la atención de Borges al leer era extraordinaria. La biblioteca del padre de Borges fue para él un elemento decisivo en su formación y ahora está en el museo que tenemos en la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

—María, ya que la nombraste, quiero que te refieras a esta institución, que creaste en Buenos Aires el 24 de agosto de 1988, cuya sede está en Anchorena 1660. Sé que es una hermosa casona que linda con la casa donde vivió la familia **Borges** entre los años 1938 y 1943, en la que escribió «**Las ruinas circulares**». **¿Qué es lo que te impulsó a organizar una fundación?**

—Creo que, esencialmente, me propuse dos tareas. La primera está relacionada con el hecho de que siempre he tratado que las obras de Borges sean lo más cercanas posible a no tener errores. Es un propósito muy difícil de conseguir porque siempre hay errores o tal vez erratas que hacen los editores, pero creo que es necesario evitarlas. Por ejemplo, en vida de Borges apareció un título que creaba confusión: «El jardín de los senderos que se bifurcan», con artículo, como si él lo hubiera olvidado. Borges me decía, como

entre divertido y enojado, que si bien él ya era como una especie de tótem, en realidad no lo leían porque así él no lo había escrito y que si lo leían nadie entendía su obra. «El jardín de senderos que se bifurcan» no tiene el artículo determinante no porque se había olvidado de colocarlo, sino que esa ausencia coincidía con su propósito de expresar la sensación de lo eterno, lo infinito. No se trata solo del agregado de un artículo, sino de no distorsionar lo que él realmente ha escrito y entonces llegar a la verdadera esencia de su obra. La otra tarea fue recoger todo ese material que Borges dejó como periodista, en diarios y en revistas desde los años 20, ya sea en su calidad de escritor o como traductor, con ese concepto que tenía Borges de expansión que marca toda su vida, con la que propició el acercamiento de unas culturas con otras. Si no hubiera sido gracias a la Fundación y la colaboración de muchos amigos de Borges, dispersos por el mundo, e incluso de muchos periodistas interesados, no se hubiera reunido ese material tan importante en una publicación, como fue *Los textos recobrados.* Justamente, la Fundación tiene como primer objetivo «Difundir la obra de Jorge Luis Borges para contribuir a su conocimiento y propiciar su correcta interpretación».

—Borges dio clases de literatura argentina en varias universidades del mundo (Estados Unidos, Francia, Inglaterra), pero fue profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires. ¿Qué recuerdos te traen sus clases?

—Yo debo decir que esperé que Borges se retirara de la Facultad para dar la materia, pues pensaba que no me gustaba que él me tomara examen, porque seguramente nunca iba a saber si había aprobado porque sabía o si había aprobado porque él me quería. Entonces, para evitar toda esa historia, yo esperé que él se fuera para rendir el examen final. Pasaron varios años y, cada vez que me preguntaba cuándo iba a hacer Literatura Inglesa, le decía «no sé, a lo mejor hago Alemana...».

— ¿Cómo era como profesor?

—Ah, como profesor era divino, era una persona que tenía una paciencia infinita y, además, él nunca aplazaba. Recuerdo que siempre les preguntaba a sus alumnos qué libro habían leído, qué libro les había gustado. Entonces uno le decía, y él contestaba inmediatamente que le hablara sobre ese libro. Porque él pensaba que toda lectura, si no gustaba el libro, era inútil y que no podía ser la literatura una lectura obligatoria; uno tenía que elegir, del autor designado por el programa, el libro que a uno le gustara, no el que el profesor fijara. Así aprobaba siempre a todo el mundo. Recuerdo que solo una alumna fue aplazada porque se presentó a dar examen, pero se quedó muda. Borges, para ayudarla, le decía: «—César y...», y no contestaba, «—Romeo y...», y no contestaba... Entonces, el otro profesor que constituía el tribunal le dijo: « —Bueno, Borges, frente a esto, lamentablemente, tenemos que aplazarla porque ni siquiera recuerda cuáles son los nombres de los protagonistas, famosos en todo el mundo, más allá de la literatura». Así fue como esa alumna tuvo que ser reprobada por Borges. Pero fue la única.

—Hay un tema recurrente en la obra crítica y literaria de Borges, que creo que se

relaciona mucho porque forma parte de la cosmovisión que tenía del mundo y de la vida: es el laberinto. ¿Qué te parece mi apreciación?

—Sí, claro. Bueno, el laberinto, en realidad, es para Borges como la metáfora de la vida. Como todos quedamos muy marcados por las cosas que nos suceden, que nos interesan o que nos disgustan cuando somos muy chicos, parece que él, cuando descubrió en una de las enciclopedias que leía en la Biblioteca Nacional la palabra laberinto, sabiendo, por lo que le había contado su padre o su abuela, la historia de Teseo y del Minotauro, con una lupa trataba de ver, en el centro de ese laberinto, si podía encontrar al Minotauro, porque claro, era muy chico y creyó que sería posible verlo. Esta experiencia quedó grabada para toda su vida y es uno de los temas más importantes de su obra.

—Sabemos que Borges y vos tuvieron larga vida en común, que pasó por distintos tipos de relación y que, a pesar de la diferencia de edad, surgió una historia maravillosa y compleja en la que los lazos de amor y de amistad permanecieron intactos hasta el final. Has sido la compañera inseparable de Borges durante los últimos veinte años de su vida pero lo conocías desde adolescente. Mi pregunta es: ¿cómo lo conociste y cuáles fueron los rasgos de su personalidad que más te acercaron a él?

—Claro, yo comencé a estudiar con Borges el anglosajón cuando tenía 16 años y bueno, después la vida fue tejiendo otra historia, naturalmente.

—Sí, pero yo me refiero a esa presentación primera, de un amigo de tu padre, cuando vos tenías...

—...en realidad la primera aproximación que tuve a Borges, como dice en los romances españoles, fue «de oídas que no de vistas». Antiguamente, se adelantaba la belleza de la dama que querían casar con el caballero hablándole a él de ella. Por eso digo «de oídas que no de vistas». Bueno, resulta que conocí a una profesora, cuando yo tenía cuatro o cinco años, que se suponía que tenía que enseñarme inglés. Creo que no me enseñó inglés, pero aprendí muchísimas cosas con ella. Y tenía un sistema lindísimo. Ella me leía el libro que estaba leyendo, no libros para niños, y luego me hacía un resumen como para que yo lo entendiera. Entre esas cosas que ella leía, una tarde, me leyó los dos poemas ingleses que Borges le dedicó a una mujer, Beatriz Bibiloni Webster, de la que estaba perdidamente enamorado y con la que hablaba en ese idioma. Mi profesora los tradujo y a mí me llamaron la atención unas palabras, porque este hombre, o sea Borges, en uno de esos poemas le ofrece, a la mujer de la que está enamorado, su soledad, su fracaso, y termina diciendo «... y el hambre de mi corazón». Entonces yo, por supuesto una criatura, no entendía qué era «el hambre de mi corazón». La profesora me dijo que, cuando creciera, iba a darme cuenta e iba a entender que «el hambre de mi corazón» era el amor que ya me iba a llegar. Esta es la primera aproximación que tengo con Borges, porque me habían llamado la atención esas palabras. Luego, quería estudiar literatura, quería ser profesora y siempre escribía obritas de teatro que a fin de año representaba ante la paciencia de todo el mundo, mis osos y mis muñecas. Cuando yo tendría unos 12 años, un amigo de mi padre

que era fanático de Borges, consideró que si yo iba a estudiar literatura tendría que, por lo menos una vez, conocer a ese señor. Mi padre aceptó la propuesta y, a pesar de que dijo que yo no iba a entender nada, cosa que fue así, naturalmente, era interesante la experiencia. Entonces el amigo de mi padre me llevó a escuchar una conferencia que daba Borges. Lo increíble fue que a mí ese primer contacto con Borges me sirvió mucho porque siempre tuve dos problemas. Uno es que era muy muy tímida y, si había tres personas, yo no podía hablar; aun en mi casa, si había visitas, yo me escondía. A raíz de esto, más de una vez, pensaba cómo iba a enseñar si tuviera que hablar delante de 40 o 50 personas totalmente desconocidas; imposible. El otro problema es que yo no tengo volumen de voz, también por esto pensaba que nunca iba a poder dedicarme a la enseñanza, y para mí enseñar es lo más maravilloso que un ser humano puede brindar a otro: el conocimiento, la libertad de pensamiento y, con eso, la libertad. En esa ocasión veo a este señor (Borges) que avanza, la sala estaba repleta, y los tímidos nos reconocemos así como animales en la selva: me di cuenta de que era tímido. Inmediatamente me dije: este señor que es más tímido que yo; ¿cómo va a hacer para hablar delante de tanta gente? De pronto, él se sienta y comienza a hablar con una voz con menos volumen que el que yo tengo, y la gente estaba sin respirar, escuchándolo con suma atención. Entonces pensé que, si ese señor podía, yo tenía que poder. Esto me trajo a mí una paz interior enorme. Así que esa era la primera vez que lo veía, y él traía algo positivo a mi vida; es decir, yo también, aun con mis limitaciones, iba a poder lograr mi objetivo de enseñar delante de mucha gente.

Pocos años después lo encontré en una calle, me acuerdo, en una librería en Florida, y casi lo tiré al suelo, porque camino rapidísimo y soy distraída. Le dije: «Perdón». Y agregué:

—Yo lo he conocido cuando era chica.

—Claro —me dijo con cierta ironía— porque usted ahora es grande.

—Sí, sí.

—Entonces, ¿en qué trabaja?

—No, estoy en cuarto año del colegio.

—Ah, qué bien. ¿Y qué piensa estudiar?

—Letras.

A continuación me preguntó algo que, parece, ofrecía a todo el mundo, y todo el mundo salía despavorido:

— ¿Quiere usted aprender el anglosajón conmigo?

—Ah —le dije tratando de ser sabia—, es de Shakespeare...

—No, no, es del siglo IX, X.

—Entonces va a ser muy difícil eso, yo no creo que pueda.

—Pero yo tampoco sé. Podemos estudiarlo juntos.

Como yo siempre adoré las cosas disparatadas, acepté muy contenta. Y así comenzamos a estudiar anglosajón juntos. Nos encontrábamos en confiterías que hoy no existen, como *La Fragata*, *La Richmond* de Florida, y en distintos lugares. Él venía con el diccionario,

los libros, todo, y eso fue muy divertido. Ese fue mi primer contacto directo con Borges, cuando yo tenía 16 años y estaba todavía en la escuela secundaria. Me resultó una experiencia maravillosa.

—Vos compartiste muchos viajes por el mundo con Borges. ¿Qué anécdotas, seguramente interesantes, tenés para comentarnos hoy a nosotros?

—Hay infinitas, pero hay una que es muy graciosa. Fuimos a Egipto, teníamos un guía que era copto, estaba completamente loco y nos hacía reír todo el tiempo. Entonces Borges le dijo que quería pasar una noche en el desierto. El guía le dijo que él podía llevarlo y nos llevó una noche a las pirámides de Sakkhara. De pronto, escuchamos que silban, y yo no sabía que en las pirámides vivían personas que son como mendigos. Inmediatamente pensé lo que siempre me decían mis amigos, que tanto Borges como yo estábamos totalmente locos, no sé si él más loco que yo o yo más que él, y que ir a ese lugar solos con un guía era un riesgo muy grande. Cuando los vi aparecer le manifesté a Borges que esa gente no me gustaba nada. Había uno al que le faltaba una oreja, otro parecía un criminal, es decir, las cosas se estaba poniendo difíciles. Pero el guía copto seguía adelante y entramos a la pirámide. Entonces dos egipcios hicieron lo que nosotros llamamos «sillita de oro» (cuando se juntan los dos brazos de una persona con los dos de otra y se toman de las muñecas formando un lugar donde una persona, generalmente un chico, puede sentarse y a su vez asegurarse tomándose con sus brazos del cuello de sus portadores) para trasportar a Borges y que, así, no tuviera dificultad para desplazarse. Muy contento, Borges se sentó, y ellos empezaron a llevarlo corriendo. Entonces yo, horrorizada, le dije a Borges que tuviera cuidado con la cabeza, porque ellos entraban corriendo a la pirámide, y él, con la dificultad de que no veía, debía bajar la cabeza para no golpearse, porque la entrada era muy baja. Los egipcios se reían permanentemente y decían «Cabiza, cabiza....». Entonces Borges se dio vuelta y me dijo, con mucha picardía: «—María: es mejor no decir más cabeza porque, a lo mejor, debe ser una palabra obscena, por la forma en que ellos se ríen. Mejor no lo digamos más, y para que usted se quede tranquila, yo voy a bajar la cabeza».

Pero hay muchas anécdotas y, en todos los casos, nos divertíamos mucho con Borges. Siempre lo presentan como el hombre sombrío, el hombre erudito, el de los laberintos. Bueno sí, todo eso era cuando escribía, pero no era una persona sombría, era una persona profunda, que no es lo mismo que sombría; yo no hubiera soportado una persona sombría. Además, como todo ser muy inteligente, era un ser muy sensible.

—En octubre de 1985 Borges escribió un prólogo para la publicación de sus diálogos con el poeta y periodista Osvaldo Ferrari, de la editorial Sudamericana de Buenos Aires. En él le atribuye a los griegos «la mejor cosa que registra la historia universal: el descubrimiento del diálogo». ¿Por qué le atribuía esta importancia al diálogo? ¿Qué lugar le dejaba, en su profunda sabiduría, a las certezas y qué valor le otorgaba a las dudas o a las conjeturas?

—Borges decía que la inteligencia estaba dada por las dudas, por las conjeturas, pero

sobre todo por las dudas. Para él eso era importante, porque dudar era tratar de averiguar, era tratar de sacar lo positivo de algo o, en fin, darse cuenta de las cosas. Y para él el diálogo era lo fundamental, porque la palabra es la que nos hace seres humanos y, a través de la palabra, nosotros podemos entendernos, podemos conversar, podemos comprendernos, como lo estamos haciendo ahora...

—... justamente haciéndole honor a lo que quiere decir la palabra «diálogo», de acuerdo con su origen (del griego: διά, 'a través de', y λογος, 'palabra'). En ese mismo prólogo, Borges dice que los griegos disintieron, persuadieron, cambiaron de opinión tal vez ayudados por su mitología, que era «como el Shinto, un conjunto de fábulas imprecisas y de cosmogonías variables». Aquí destaco la aparición del shinto en su discurso. ¿Qué te trae a tu memoria esta palabra?

—Bueno, el sintoísmo es una religión japonesa. Esta religión es muy libre, no es autoritaria, uno puede ser sintoísta y católico; digamos que no queda afuera del sintoísmo por ser católico o protestante o budista. Ellos tienen ocho millones de dioses. Nosotros estuvimos con Borges en Matsué, que es una ciudad de Japón, donde creo que está el templo más antiguo de madera construido en el mundo, y allí hay una serie de casitas que nuestro guía nos decía que eran las casitas donde veraneaban los dioses. Es decir, siempre hay un momento durante el año en que las religiones paganas, y tal vez también las cristianas, quedan sin dioses; los dioses veranean, se olvidan de la gente, descansan; o también, para el cristianismo, el hecho de la muerte de Cristo en la Cruz, que es parecido. Recientemente, estuve en Jerusalén [mayo de 2014], y es una cosa muy impresionante ver ese momento de celebración en el año, porque allí conviven pacíficamente creyentes de distintas religiones. Así es el sintoísmo, y como mi padre era sintoísta, a mí me educaron de una manera muy especial, un poco esquizofrénica, entre una abuela ultracatólica y cerrada y un padre que era sintoísta. Es decir, me educaban desde dos cosas así, diametralmente opuestas. Pero eso también hizo que yo tuviera una amplitud de criterio bastante grande...

—...y, como vos dijiste, el sintoísmo es sumamente abierto, y tu padre lo era. El sintoísmo y el catolicismo son dos religiones que pueden convivir en la formación de una persona, sobre todo después de la apertura que significó también para el cristianismo el Concilio Vaticano II...

—... claro, ahora sí, por suerte es así.

—Tal vez el hecho de que Borges se interesara por literaturas extranjeras y temas universales y de orden metafísico ha dejado a un lado su genuino interés por temáticas de índole nacional. En este sentido los textos que escribió sobre motivos de la literatura gauchesca, tanto los ensayos, los poemas o los cuentos, son muy valiosos. Su apreciación es aguda y original. Sus versos son poéticos. Sus relatos, hermosos y enriquecedores. En la literatura gauchesca, que tiene como centro la figura del gaucho, creo que Borges detectó un concepto que lo acompañó hasta su muerte: el culto al coraje, la valentía serena y desinteresada de ese personaje. ¿Qué pensás sobre esto?

—Borges admiraba el valor, el coraje. Sobre todo, él tenía esa larga formación, ya que sus antepasados eran militares, gente que había participado en la Independencia. Por ejemplo, su bisabuelo materno, el Coronel Manuel Isidoro Suárez, es un héroe en el Perú porque les ganó a los españoles. Cuando ya perdían la batalla de Junín, entró con una carga de caballería (tendría 14 años, en esa época empezaban muy pronto a ser adultos) y logró la libertad del Perú. Borges nació en 1899, y las personas que lo educaron, su padre, su madre y su abuela inglesa, pertenecen al siglo XIX. Entonces él va a tener los principios que caracterizaron a ese siglo con respecto a la ética, la lealtad, el valor. Por eso Borges tenía un marcado interés por el culto del valor, del coraje, sobre todo de la valentía, ¿no? Incluso hasta su muerte.

—En relación con esto que acabás de decir, ¿cómo fue la formación de Borges en un sentido amplio, no solo académico o sistemático?

—Borges tuvo una formación muy especial. Por una parte, de su padre recibe una educación filosófica desde niño, adaptada de manera práctica. Por su abuela inglesa y protestante, que sabía versículos de memoria y se los enseñaba, tuvo contacto con la Biblia. De manera que también tenía una educación religiosa. Por otra parte, ocupa un lugar preponderante en su formación su avidez por la lectura desde niño, aprovechando los libros de la biblioteca de su padre, muchos en inglés. Entonces él se cría, de entrada, con dos lenguas, la inglesa para comunicarse con su abuela y leer libros y la española, también para leer y para comunicarse con sus padres, y con todo un sistema de educación que, con el tiempo, le van a permitir decantar en una literatura extraordinaria. La obra de Borges no solo es literatura fantástica. La obra de Borges tiene debajo el entretejido de todos los sistemas filosóficos que él ha leído y de todas las religiones que a él le interesaban. Eso es algo que, de alguna manera, toca lo más profundo de cada ser en forma diferente. Esto hace que lo que él escribió, que no es algo lineal, continúe interesando como todos los clásicos. Por otra parte, en muchos casos su obra ha despertado el interés de los científicos porque, como ha ocurrido con otros escritores, a veces Borges se anticipa a lo que después son conceptos corrientes de la realidad cotidiana.

—Pasando a otro tema, sabemos que el diseño de la lápida que está donde descansan los restos de Borges en el cementerio de Plainpalais, también llamado el cementerio de los reyes, en Ginebra, fue una decisión que tomaron en conjunto para que quedara algo como recuerdo del mágico encuentro de ustedes. Contános por qué surgió la muerte como tema de conversación y cómo decidieron que hubiera una lápida con esas características. ¿Él te la pidió? ¿Seleccionó con vos los motivos del diseño?

—Borges era una persona un poco como los estoicos, que sabía que la muerte es para todos, que en algún momento llega, pero no tenía temor o no tenía angustia por eso. Yo supongo que eso también se debía a que él, aunque no quería reconocerlo o quizá no se lo reconocía a sí mismo, de alguna manera, subconsciente o inconscientemente, sentía que había cumplido su destino, la vocación que sintió cuando era chico, el destino de ser

escritor. Y eso es muy interesante porque Borges, cuando hablábamos sobre la muerte, me manifestaba que, para él, de todas las formas posibles, la más lógica era la reencarnación. Entonces me decía que nos prometiéramos que, si existía la reencarnación, íbamos a reencontrarnos. Y yo le decía que sí, que por supuesto íbamos a reencontrarnos, pero que yo tenía que ser sincera, como es mi hábito, y que, si había una reencarnación en la próxima vida, yo iba a ser científica. Él, desesperado, me decía que por favor no le dijera eso, porque él quería volver a ser escritor, así como Spinoza, fiel a su esencia. Si nos reencarnábamos, él quería volver a ser escritor y, si él era escritor y yo científica, ¿cómo nos íbamos a encontrar? Entonces yo le respondí: «—Sea usted científico, esta vez me tocó a mí la historia, la próxima vez a usted». Supongo que él pensaba que, si había reencarnación, yo iba aceptar seguir estudiando literatura, y él, no ciencia. Como se darán cuenta, nos divertíamos mucho con todo eso; o sea, él no tomaba el tema de la muerte de una manera terrible o dramática o con miedo, ¿no? Pero sí, un poco hablamos sobre ese tema y quedamos en que lo que él quería era una cosa sencilla, pero que, de algún modo, recordara nuestro encuentro. Por eso, en la lápida, el anverso tiene la reproducción del primer regalo que él me hizo, que, naturalmente, era un libro de literatura anglosajona, donde, en la tapa, estaba la figura de un escudo que se encontró al norte de Inglaterra y tiene unos guerreros que están en actitud de luchar, con las espadas rotas. Eso quería decir que, a pesar de tener las espadas rotas, ellos querían morir porque así defendían su honor e iban a acompañar a su señor derrotado y muerto en batalla. Después, la frase que está en anglosajón, *and ne forhtedon nā*, que significa '...y que nada temieran', ha sido traducida o inventada de cualquier forma, pero tiene ese sentido simbólico que encierra. Del otro lado de la lápida, hay una nave vikinga con la proa hacia el Este, hacia donde el sol sale, y tiene una inscripción: «De Ulrica a Javier Otálora», que es mi dedicatoria en la que, en lugar de poner el nombre de él y el mío, puse los nombres que nos dábamos, Ulrica y Otálora, que hacen referencia a los protagonistas de «Ulrica», ese cuento maravilloso de *El libro de arena* que él me dedicó secretamente... y bueno...

—... precisamente te iba a preguntar ¿qué mensaje encierra esa dedicatoria «De Ulrica a Javier Otálora»?

—Justamente es eso, uno de los nombres, es decir, uno de los tantos nombres que nos dábamos en la intimidad, como todas las parejas enamoradas que se cambian los nombres, ¿verdad?

—Algo más respecto de la lápida, porque creo que todo lo que se ve en ella es muy interesante y está cargado de misteriosos simbolismos. Me llamó la atención que haya una cruz con sus fechas. ¿Por qué elegiste colocar una cruz, siendo ambos agnósticos, y por qué esa cruz anillada, que es de tradición cristiana anglosajona?

—Sí, elegí esa cruz anglosajona por su abuela inglesa protestante y también por su madre, que era católica, porque su madre le había hecho jurar que siempre iba a decir por las noches el padrenuestro y él así lo hacía siempre. Lo recitaba en anglosajón. La cruz

hace referencia a esta formación que le dieron ambas.

—Bueno, María, ahora vamos a pasar a leer las preguntas que, según lo que habíamos anunciado, formuló el público. Algunas ya están contestadas. Leeré solo las que se refieran a temas no tratados hasta aquí.

1) ¿Tenía Borges libros preferidos? ¿Cuáles eran?

—Le gustaba mucho Emerson, los poemas de Emilie Dickinson, Virgilio, la *Divina Comedia*. Él tenía un montón de ediciones de distintos años para poder seguir la traducción de la *Divina Comedia,* es decir, él tenía las primeras ediciones y después compraba otras para tener las diferentes traducciones y así poder comparar y ver cómo las hacían, porque a él le interesaba mucho la traducción y también porque corregía una y otra vez. También tenía varias ediciones del *Quijote* y muchos libros de filosofía.

2) ¿Borges conocía o consideraba algún escritor brasileño como referencia de su obra o que le haya interesado?

—Yo no recuerdo en este momento pero...

—... toma a Río Grande do Sul como referencia en algunos cuentos, como por ejemplo en «El muerto»...

—... sí, como lugar le interesaba y, además, él decía que, de Brasil, lo que le atraía era el *mato groso,* un sitio aún insondable, misterioso, infinito...

—...laberíntico, acorde con sus concepciones...

—...sí, y después estuvimos varias veces en Brasil, en San Pablo, en Río también. Él disfrutaba mucho de estos paisajes.

3) ¿Cómo está presente la pampa en la obra de Borges y cuál es el significado que él le daba?

—La pampa, para él, era el espacio sin fin, como un desierto, una cosa infinita, y le interesaba por eso. En sus cuentos aparece, muchas veces, ese espacio de la pampa con sus habitantes, los gauchos. Sentía esa atracción que para él ejercía todo lo que fuera sin principio ni fin, ¿no?; es decir, ese interés que está presente, por ejemplo, en *El libro de arena*, esa fascinación que él sentía por *Las mil y una noches*, todo eso que es como sin principio ni fin y que, a la vez, es cíclico; por eso mismo no tiene ni principio ni fin, como la anfisbena, se muerde la cola y es como una sola cosa y es infinita también.

4) ¿Cómo era Borges traductor? ¿Tenía algún método especial de traducción?

—Bueno, lo que yo puedo decir es que era fascinante trabajar con él en las traducciones. Las que hicimos juntos, para él, eran «nuestro certificado de fin de estudios». Yo no quería firmarlas, y él decía que no podía ser porque eso realmente lo habíamos hecho juntos y, en consecuencia, era nuestro certificado de fin de estudios. Hicimos las traducciones de la *Breve antología anglosajona* y la de *Gylfaginning, La alucinación de Gylfi*. Era muy interesante porque comenzábamos a traducir buscando en los diccionarios, discutíamos qué palabra era mejor para elegirla, y luego; también, a él le gustaba muchísimo digamos, una vez que hacíamos una oración, darla vuelta, volver a verla, corregirla todo el tiempo. Entonces resultaba realmente un trabajo muy interesante porque, junto con la traducción,

una palabra le despertaba el interés de otras, y así podíamos tardar no sé cuánto tiempo en volver a la traducción en sí.

5) ¿Qué importancia le daba él a la traducción? ¿Consideraba que era necesaria para ser escritor?

—Borges, por ejemplo, aprendió el alemán solo, con un diccionario y un libro de poemas de Heine para poder leer a Schopenhauer. Una vez que pudo leerlo, entró en el budismo, que ya conocía por lecturas, pero llegó de una manera más profunda cuando aprendió el alemán. La tarea de traducción en él no era lo fundamental. Traducía cosas que a él le gustaban o que había leído y quería compartir con otros. Yo también creo que traducir es muy lindo porque le da la posibilidad a otra gente de conocer algo que a uno le gustó o que considera importante. Pero Borges consideraba que la base de un escritor, y de toda persona en general, es la lectura. Para él era fundamental leer cuanto se pudiera.

—Considerando las permanentes correcciones a las que Borges sometía a sus escritos, alguna vez me comentaste la dificultad que tenían los editores de sus obras. Contanos por qué, hace un rato, dijiste que Borges volvía locos a los editores, ¿qué sucedía?

—Ah sí, porque corregía muchísimo. Él dictaba a la persona que tenía a mano cuando ya no podía escribir y luego corregía, una y otra y otra vez. Entonces digamos, cuando el editor le decía: «—Bueno, Borges, ya no vamos a corregir más; lo siento, maestro, ya está en imprenta». Borges le respondía: «—Bueno, bueno. Cuando salga la segunda edición, me avisa porque así corregimos». Un día me dijo un editor, desesperado: «—Yo no sé si es mejor dejar que siga corrigiendo al infinito o que después me resulte peor, porque entonces empieza a corregir toda la obra de nuevo». Sí, en verdad, era un poco problemático para ellos.

6) ¿Qué trabajo de investigación hacía Borges para escribir sus cuentos gauchescos?

—Él había leído por su cuenta toda la literatura gauchesca. Lo que él decía es que era gracioso que la gente tomara realmente eso como si fuera literatura de gauchos, pero que en realidad esa literatura gauchesca estaba escrita por abogados, por médicos, es decir, por gente que recreaba la lengua. Muchos de ellos, que eran estancieros y entonces tenían un trato más directo con el habla de los gauchos, la remedaban. Borges retoma toda esa tradición y la continúa, ¿no es cierto?

—Sí, claro. Borges leyó y escribió mucho sobre literatura gauchesca, el gaucho, su ámbito, sus costumbres y la tradición. También se ocupó de la continuidad que le dieron a la gauchesca los escritores criollistas. En realidad, no escribió cuentos gauchescos, sino que recreó motivos propios de esa literatura, como, por ejemplo, el célebre cuento «El fin», que se inspira en un episodio de *Martín Fierro*.

7) Borges fue un lector de historia. Era lector de historia argentina y mundial. Como lector, ¿apreciaba los textos de historia?

—La historia argentina era parte de su vida porque desde chico le habían contado de sus antepasados, que habían formado el país y habían luchado por él. Entonces eso de la

historia argentina le interesaba. La historia mundial también, de algunos países más que de otros, naturalmente, pero sí, tenía un genuino interés por la historia.

8) En las entrevistas con Antonio Carrizo, Borges se muestra poco interesado en el tango y no amante de la milonga. ¿Hasta qué punto Borges sentía desapego por el tango?

—Al contrario. A Borges le gustaban los tangos de la guardia vieja que no tenían letra y las milongas también le gustaban porque decía que las milongas, en la época en la que él era joven, tenían letras con doble sentido, que eran muy divertidas. En cambio, lo que a él le molestaba de las letras de tango era que algunas resultaban demasiado sentimentales. Por ejemplo, no le gustaba Gardel, porque para él, Gardel había arruinado al tango, lo había hecho sentimental y llorón, y como él no tenía ninguna de esas dos cualidades, no le gustaba. Además decía que, en la Argentina, la gente era muy *snob* porque cuando él era chico, los tangos se bailaban entre hombres. Ninguna mujer, aunque fuera una prostituta, aceptaba bailar tango porque era un baile como lascivo, y una cosa era lo que esa mujer hacía con un cliente entre las cuatro paredes de un cuarto y otra cosa era mostrarse de esa manera. Pero me decía Borges que, cuando el tango fue aprobado en París, entonces no solamente las prostitutas, sino las mujeres de la sociedad se largaron para aprender a bailar el tango. Por eso él consideraba que eso era un *snobismo*.

9) ¿Borges conocía algo de música gaucha de Rio Grande do Sul?

—Yo supongo que sí, porque, cuando era muy joven, viajaba mucho al Uruguay y también a veces se ponía en contacto con la gente de Brasil que sus amigos uruguayos conocían. Es decir, no estoy segura, pero yo supongo que sí.

—Bueno, doy por concluida esta actividad y asumo la palabra de quienes están aquí presentes, en especial de las autoridades del II Seminario Internacional de Lengua, Literatura y Procesos Culturales, de las autoridades de postgraduación y de las autoridades del rectorado de esta Universidad de Caxias do Sul, y te digo: María, ¡muchas gracias!

—Muchas gracias a ustedes.

Miscelánea

Nueva Mirada al Medievalismo Hispánico
(Segunda Parte)

Aníbal A. Biglieri*

Hispanismo, Medievalismo y Teorías

Uno de los problemas que enfrentan los medievalismos y que también hay que estudiar en el marco más general de los hispanismos es el de la «teoría». Pero, yendo por partes, hay que empezar por notar que no es de ninguna manera fácil trazar el itinerario del medievalismo *tout court* en el siglo xx. Basta leer la síntesis de Jaume Aurell para tener una idea de la multiplicidad de marcos teóricos y metodológicos desde los cuales se ha estudiado la Edad Media en todos sus aspectos posibles: la escuela de los *Anales*, el historicismo alemán, el positivismo francés, los análisis cuantitativos, los «giros» (*turns*) culturales y lingüísticos, la historia de las «mentalidades» y, más especialmente, la «(nueva) historia cultural», en la que convergen, a su vez, diversas tendencias y que ha dado nuevos impulsos a paradigmas aparentemente superados (historias política, legal y religiosa; biografía; autobiografía), en una coexistencia y sucesión de enfoques cuyo desarrollo no excluye los rápidos «agotamientos» y «desusos» (Aurell, 2005, pp. 13-19). En qué medida el medievalismo hispánico ha adoptado o rechazado todos estos paradigmas es tarea que habría que emprender.

Para empezar, Enrique García Santo-Tomás ha señalado la escasa presencia de artículos sobre temas hispánicos en revistas de teoría crítica y literaria, en lo cual, tiene razón, aunque, por supuesto, hay excepciones (García Santo-Tomás, 2003, pp. 213-14): en un número de *PMLA*, una sección sobre los estudios medievales en el siglo xxi, compuesta de nueve artículos, incluye uno sobre las *cantigas de amigo* y de *amor* galaico-portuguesas (Blackmore, 2009). Y si bien en la mayoría de los libros dedicados a la recepción de las teorías críticas faltan la contribución de los medievalistas hispánicos y el análisis de obras del medioevo español, aquí y allá, pero muy esporádicamente, se advierte la presencia de algún investigador que, sin ser su campo de estudio la Edad Media peninsular, puede incluso comenzar su artículo con la «disputación» entre los griegos y los romanos del *Libro de*

* Profesor de Lengua Española y de Literatura Española Medieval en la Universidad de Kentucky (Lexington) y editor de la revista *Romance Quaterly*. Correo electrónico: biglieri@uky.edu.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 165-190.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

buen amor: es el caso de Edmund Reiss en su contribución a un volumen colectivo sobre la relación entre lengua, pensamiento y literatura medievales, en el cual la mayoría de los colaboradores se centra en autores franceses, italianos y, sobre todo, ingleses (Reiss, 1989).

No obstante estas excepciones, habría que volver a analizar, como lo hace Carlos J. Alonso, el lugar que la teoría ocupa en la tradición crítica, en la cual advierte una «resistencia pre-existente» y una «radical ambivalencia», actitudes ambas que considera constitutivas del hispanismo mismo (Alonso, 1996, pp. 141 y 149). Pasa luego a analizar algunas de sus causas: la existencia de un «ala conservadora y retrógrada» entre los críticos, el estudio de la teoría en detrimento de la literatura misma en departamentos de Español en las universidades norteamericanas y, en última instancia, el «status de la modernidad» en la vida histórica de España e Hispanoamérica.

Esta última reflexión de Alonso es para ser considerarla con todo cuidado porque, dice, la historia de la crítica literaria hispánica, desde el advenimiento de la «literatura» en el siglo XVIII, se ha visto sometida a dos movimientos simultáneos y contradictorios: «hacia y lejos de la teoría, hacia y lejos de la modernidad» (Alonso, 1996, pp. 140-51). El cuestionamiento de si (o no) y hasta qué punto España y Latinoamérica «han entrado en la modernidad» no es para tratarlo aquí, pero sí mencionar, de la considerable bibliografía dedicada a este tema, una reciente publicación que, ya desde el título mismo, plantea la relación entre modernidad, historia literaria e identidad nacional: en *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* (Epps y Fernández Cifuentes, 2005), se recogen, además de la introducción a todo el volumen, dieciséis trabajos de los más diversos autores y sobre los temas más variados, pero con predominio casi exclusivo de estudios dedicados a España e Hispanoamérica a partir del siglo XIX. Los tres términos del título no son ajenos, por supuesto, a los temas tan tratados por los medievalistas de España y Europa: la «modernidad» o «alteridad» de la Edad Media (Jauss, 1979; Zumthor, 1979), lo que se entiende por «literatura» en los siglos medios y si fue en ellos, o no, cuando se forjó la «identidad nacional» española y la de otras naciones europeas. Es más, se empieza con una cita de Américo Castro como epígrafe de la introducción (Epps y Fernández Cifuentes, 2005, p. 11) y, sin embargo, a juzgar por las breves semblanzas de los dieciocho colaboradores que se incluyen al final del volumen, los títulos de sus publicaciones y sus áreas de especialización, no hay entre ellos ningún medievalista, lo cual no quiere decir que, aquí y allá, no se hagan referencias a la Edad Media y a los estudiosos de este período —por ejemplo, a Ramón Menéndez Pidal y su «concepto de España homogéneo y excluyente» (Epps y Fernández Cifuentes, 2005, p. 153)—; aun así, habría sido muy interesante contar con la intervención de investigadores capaces de colocar todos estos problemas en una perspectiva más amplia, en la *longue durée* de los hechos históricos multiseculares, sin cuyo conocimiento siempre se tendrá una visión truncada de las realidades estudiadas. Modernidad, literatura e identidad nacional españolas se originaron, después de todo, o en la Edad Media o en su «transición» a los

tiempos «modernos» y de allí que la participación de los medievalistas en un debate como este debería ser obligada y hasta indispensable.

Las polémicas y controversias sobre la recepción de las «teorías contemporáneas» en el campo hispánico son ya muchas y no es fácil decidir cuál sería más útil reseñar para los fines del presente artículo. Para empezar, es tema inevitable cada vez que se congregan los hispanistas, como lo corroboran varias alocuciones inaugurales pronunciadas en los congresos de la asociación internacional que los agrupa: Dámaso Alonso menciona el estructuralismo lingüístico y literario y sus «ilimitadas posibilidades», pero previene «contra el abandono de los criterios tradicionales» (Alonso, 1967, pp. 18-20), mientras que, en sucesivos congresos, otros presidentes de la asociación apuntarán asimismo la recepción, por parte del hispanismo, de diferentes corrientes críticas (Barrenechea, 1982, pp. 25-26; Frenk, 1994, p. 260; Lapesa, 1980, p. 1; Schwartz, 2004, p. 20). Puede también servir como ejemplo una sesión organizada en el congreso anual de Modern Language Association, en 1991, que contó con la participación de tres investigadores: un latinoamericanista (Aníbal González) y un peninsularista (James Mandrell), a cuyas intervenciones respondió John W. Kronik, las tres publicadas en la *Revista de Estudios Hispánicos*. Las opiniones son divergentes, como era de esperarse, y de ellas solo cabe hacer aquí un breve resumen.

Para el hispanismo en general, el artículo de González es mucho más optimista, en cuanto se refiere a la recepción de las «teorías críticas» en Latinoamérica. González pasa revista a las corrientes que tuvieron mayor acogida en este lado del Atlántico, comenzando con la estilística, seguida por el estructuralismo francés, con la lingüística como su paradigma principal. Lo distintivo de Latinoamérica es que los críticos tuvieron que enfrentarse, con la teoría, al impulso de las obras del «boom», que contienen en sí mismas discursos teóricos sobre la literatura. Las insuficiencias del estructuralismo o de «disciplinas neopositivistas como la semiótica, junto con enfoques sociológicos o ideológicos», fueron superadas por enfoques post-estructuralistas (Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes), que representaron «una experiencia liberadora para muchos críticos latinoamericanos», especialmente para los latinoamericanistas que viven y trabajan en los Estados Unidos; más aún, predice González, «...se está entrando ahora [1993] en un "boom" en la teoría latinoamericana...» (González, 1993, p. 288; véanse también pp. 283, 284 y 285).

Nada de todo esto, al contrario, sucede en España. Mandrell confiesa su pesimismo, pensando que el impacto de la teoría en el campo de los estudios peninsulares es desdeñable y que solo ha producido «aplicaciones» y «explicaciones repetitivas, mecánicas y rutinarias» de los textos literarios, contribuyendo muy poco a la comprensión o al enriquecimiento de las teorías. El problema con la apropiación de una teoría dada es que se dejan de lado sus implicaciones políticas o ideológicas más amplias, volviéndose a lo ya leído y con lecturas que complementan, pero no contradicen las anteriores, en suma,

como si no pasara nada, «Business as Usual», como dice Mandrell en el título mismo de su intervención. Lo significativo de todo es que también ataca al «pluralismo» derivado del papel que al lector le toca como «productor del texto», según las propuestas de Roland Barthes, entre otros (Mandrell, 1993, pp. 291-92 y 294-96; Moreiras, 1993-94, p. 409). Las páginas que a este tema le dedica Mandrell son, pese a las objeciones que luego le hará Kronik, para leer despaciosamente, sobre todo la afirmación de que «...en vez de prácticas críticas en competición, vemos una profusión de prácticas complementarias que producen múltiples lecturas...» (Mandrell, 1993, p. 299): la distinción entre estas dos prácticas es, sin duda, importante y apunta al perenne problema de la crítica literaria, a saber, si hay un límite al «pluralismo», si hay lecturas «correctas» e «incorrectas» de una obra (y si las hay, ¿cómo se discriminan y quién lo hace?) o si, por el contrario, todas son válidas en igual medida, etc. (véanse los estudios recogidos en Krausz, 2002 y Patterson, 1990, pp. 9-10). Según Mandrell, el campo de la literatura española permanece dominado por el discurso teórico de la historia, prácticamente sin desafíos por parte de las teorías literarias más recientes, y los contactos con estas no son más que un simple «flirteo» (o, si se prefiere, «coqueteo»), habiéndose «neutralizado la fuerza de la teoría contemporánea», con lo cual los hispanistas «...refuerzan su propia marginación, más aún, crean los "guetos" intelectuales que dicen lamentar...» (Mandrell, 1993, pp. 302 y 304). Cierra Mandrell su estudio con una referencia al hispanismo británico y a su resistencia a la teoría (Mandrell, 1993, p. 304; véase Jordan, 1990), algo que debe interesar particularmente a los medievalistas hispánicos, teniendo en cuenta las contribuciones que a este campo le han hecho los estudiosos ingleses.

Para el caso español, simplificando sin duda, podría decirse que las opiniones están divididas en dos grandes grupos. Al primero pertenecen, además del de Mandrell, otros tres diagnósticos muy severos del panorama de la investigación, publicados en 1995 y coincidentes en parte con este y con el de Carlos J. Alonso. Ángel G. Loureiro nota la continuidad de modelos que datan del siglo XIX, la presencia nula o casi nula de ciertas corrientes críticas (feminismo, deconstrucción, «estudios culturales»), la mimetización de lo foráneo, etc. (Loureiro, 1995, pp. 32-34); Luis Fernández Cifuentes deplora la continuidad del positivismo, sobre todo en la enseñanza de la literatura (Fernández Cifuentes, 1995); pocas páginas después, Luis Beltrán Almería, además de lamentar la continuidad del franquismo en las universidades y la «debilidad del antipositivismo», apunta la falta de enraizamiento del post-estructuralismo y cree que «...del neohistoricismo puede decirse que no hay ni noticia...» y que es impensable que exista una recepción de los «estudios culturales» en España: «En verdad, la mayoría de las corrientes críticas que han surgido en las últimas décadas han tenido en España lectores y cultivadores de ocasión» (Beltrán Almería, 1995, pp. 44 y 46-47). También se observan diferencias entre las universidades norteamericanas y españolas, para notar en las primeras una pluralidad ausente en las segundas y, más aún, sugerir una oposición y rechazo mutuo entre los

hispanismos de España y de los Estados Unidos (Beltrán Almería, 2005, pp. 270-71). Y, contra lo afirmado por otros presidentes de la Asociación Internacional de Hispanistas, Juan López-Morillas subrayó que la literatura hispánica «...ha sido la más refractaria a las nuevas corrientes exegéticas...» (López-Morillas, 1986, p. xxix).

En el otro campo, se pueden incluir a Lía Schwartz, quien observa en el hispanismo una «pluralidad de enfoques teóricos», como lo prueban las actas de los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas o los programas de estudios hispánicos en las universidades norteamericanas (Schwartz, 2002); o a Aurora Egido, quien observa un «... auge de los estudios postcoloniales y culturales, en detrimento u olvido de los filológicos y literarios, de sesgo más tradicional...» (Egido, 2003, p. 25). Pero estas son afirmaciones que merecen matizarse. Para demostrar la recepción de la teoría en los estudios hispánicos en los Estados Unidos, José M. del Pino y Francisco La Rubia Prado editaron trece colaboraciones de otros tantos investigadores que trabajan en universidades norteamericanas, cada una basada en una corriente crítica diferente, empezando por la «retórica» y terminando con los «estudios culturales» (del Pino y La Rubia Prado, 1999). La publicación se originó en un congreso dedicado al análisis de las «direcciones futuras para el estudio de la literatura española moderna»; de allí que se incluyeran solamente trabajos relacionados con autores y obras de los siglos xix y xx. ¿Hay una publicación semejante que recoja estudios sobre literatura española medieval a partir de tantos enfoques críticos?

En respuesta a las ponencias antes mencionadas de González y Mandrell, Kronik hace varias puntualizaciones en desacuerdo, sobre todo, con este último: el primero es «menos apocalíptico», el segundo «exagera» y no reconoce los avances hechos en el campo del hispanismo. Contra Mandrell, Kronik niega la «domesticación y neutralización» de la teoría, sostiene que «el pluralismo no es necesariamente un pecado» y, en fin, extrae dos lecciones: «no resistir la teoría» y «resistir la noción de que la aplicación de una teoría es despreciable». Y si bien el hispanismo ha estado siempre «retrasado», España no ha estado a la cabeza del fermento cultural de Occidente, y Latinoamérica es la personificación de la marginalidad, no por ello se puede decir que la teoría no haya impactado los estudios literarios peninsulares (Kronik, 1993, pp. 310, 314, 315 y 318).

Uno de los problemas con todas estas «perspectivas», «riesgos», «fortunas», «crisis», «retos», «desafíos», «encrucijadas», «desolaciones», «miserias» y «nuevos hispanismos» es que suelen basarse en generalizaciones totalizantes y totalizadoras, de lo cual Kronik acusa a Mandrell (Kronik, 1993, p. 318). En efecto, estos amplios panoramas, a veces, poco lugar pueden dejar para las precisiones y los detalles. Muchos ejemplos podrían citarse de esta actitud, pero el párrafo inicial de Beltrán Almería sirve de ejemplo de una costumbre muy común en este tipo de artículos, incluyendo, justo es reconocerlo, el que el lector tiene ahora en sus manos. No es el caso aquí de hacerle un análisis «filológico» y «estilístico», aunque sí notar que el panorama que describe de la investigación en las universidades españolas y las secuelas del franquismo que todavía

observa en ellas se basan en trazos muy gruesos, con generalizaciones abusivas: «estilo de reflexión torpe y autoritario» (¿de *todos* los investigadores y profesores?); abstracciones reificantes: «la Universidad española» (en singular y con mayúscula, como si hubiera *una sola* universidad en todo el país); «vida universitaria» (como si fuera hecha de una sola pieza); «el franquismo» (como si el régimen en sus casi cuarenta años de existencia hubiera sido una entidad monolítica) y con aserciones no menos autoritarias, como las que le atribuye al régimen que dice combatir: «...domina con apabullante superioridad un estilo de investigación decadente y autoritario: el viejo positivismo...», «...España es hoy un bastión inexpugnable del positivismo filológico...» (Beltrán Almería, 1995, p. 44). Más recientemente, se ha dicho que, en España, «...el hispanismo sigue restringido a un matiz filológico de orden positivista...» (Birkenmaier, 2010, p. 203).

Una de las mayores atracciones de escribir panoramas como este son las sorpresas que a veces pueden deparar, en medio de la árida enumeración de datos, investigadores y teorías. Y la sorpresa no puede ser mayor después de leer los panoramas tan optimistas que tres presidentes de la Asociación Internacional de Hispanistas ofrecieron de la España post-franquista, «...país democrático, de una vitalidad desbordante y de un talante jubiloso a prueba de ceñudas amenazas...» (López-Morillas, 1986, p. xxx, una «España renovada y multinacional», que «...mira decididamente hacia el futuro...» (Rivers, 1992, p. xxix), unida a Europa y a los países de habla española (Redondo, 2000, p. xxiii), a todos los cuales se agrega Gullón cuando dice que, a finales del siglo xx, «... el estado de las culturas españolas resulta prometedor...» y que «...la conciencia crítica española se halla ahora al mismo nivel que la del resto del continente, una vez que los condicionamientos políticos desfavorables han desaparecido...» (Gullón, 1994-95, pp. 441 y 444). Coincide Mandrell: hay en la España actual un «pluralismo» basado en la «...tolerancia de unos a otros, como debe ser el caso de una sociedad pluralista...» y, en consonancia, con las «...aspiraciones democráticas del pueblo español y en la realidad democrática de la nueva España post-franquista...», etc., pero, pese a todo, no ha podido liberarse de las «figuras fundacionales del pasado», del predominio de la historia como el discurso teórico dominante, neutralizando las fuerzas de las teorías contemporáneas, etc. (Mandrell, 1993, pp. 299-302). Según este parecer, como se ve, compartido por otros críticos, también a la época post-franquista, «abierta», «pluralista» y «democrática», se le debe achacar la falta de «teoría» y no solamente imputársela a la España del Caudillo, presa como estaba, al parecer, completamente indefensa, de las garras de ese monstruo cuatricéfalo del positivismo científico, la filología tradicional, el viejo historicismo y el autoritarismo franquista, según se dice con machacona insistencia y sin demasiado respeto por las realidades históricas.

Y que la teoría sí llegó a España lo confirma Abraham Madroñal cuando constata que el hispanismo «...ha seguido, en parte, la influencia de las corrientes en boga...» en otros países, entre las cuales enumera: *women studies*, *cultural studies*, *queer studies*, nuevo

historicismo, deconstrucción, estudios sobre el canon literario, retórica, semiótica, Bajtin, estética de la recepción, sociología, psicoanálisis, intertextualidad, literatura comparada, edición de textos, etc. (Madroñal, 2003, pp. 161-64). En lo que se refiere a la Edad Media en particular, nota los progresos logrados en la edición de obras, el acceso electrónico a textos en facsímil, la existencia de repertorios bibliográficos y, en general, una intensa actividad de investigación (Madroñal, 2003, pp. 164, 165 y 168).

Surgidos los medievalismos en el siglo XIX bajo la égida del Romanticismo, del positivismo y del nacionalismo, frente a ellos también se alzaron, en el siglo XX, las mismas corrientes críticas que vienen renovando los estudios literarios desde hace ya varias décadas. Ábrase cualquier libro de introducción a la crítica literaria y véase, con solo recorrer los índices, cuán larga es esa lista: estilística, formalismo, *New Criticism*, estructuralismo, semiótica, narratología, teoría de la recepción, feminismo, estudios *gays*, psicoanálisis, marxismo, deconstrucción, post-estructuralismo, post-modernismo, post-colonialismo, nuevo historicismo, «estudios culturales», «historia cultural», etc., cada corriente con sus diferentes orientaciones y coexistiendo en el tiempo, con todos los conflictos y armonías que entre tantas tendencias puedan imaginarse. Y en el caso más específico del medievalismo, hay que añadir el surgimiento de la «nueva filología», a la cual, por cierto, no le han faltado sus críticos (Pickens, 2001, p. 161). Pero habría que determinar bien, en este caso y en todos los otros a los que se adosa el adjetivo «nuevo/a» («nuevo medievalismo»), en qué consisten exactamente esas «novedades»: las enumera R. Howard Bloch, aunque recuerda Hans Ulrich Gumbrecht que Menéndez Pidal ya había anticipado ciertos aspectos de la «nueva filología» con su «atención específica a las variantes y detalles textuales» (Bloch, 1990, pp. 38-40; Gumbrecht, 1994, p. 36).

Sería de desear un estudio panorámico que reseñara la recepción, con varios grados de aceptación, o el rechazo, terminante o matizado, de estas corrientes en el medievalismo hispánico. Ardua tarea, que debería empezar por lo más básico y que, por trivial que parezca, no siempre resulta superfluo recordarlo. No es raro oír, de vez en cuando, a algún investigador afirmar que «no hace teoría», gesto con el cual se desconocen cómodamente décadas de nuevos aportes al conocimiento de la obra literaria y se ahorra la lectura de una bibliografía ya inabarcable y no siempre de fácil acceso: no hay biblioteca que hoy pueda «estar al día» con todo lo que se publica. Peor aún, se continúa practicando una crítica mal llamada «tradicional», que Hayden White prefiere denominar «normal» y que se caracteriza por su normatividad, por carecer de «autoconsciencia teórica», por sospechar de toda forma de especulación meta-teórica y, en definitiva, por pensar (con indisculpable inocencia) que la crítica misma no constituye ningún problema (White, 1992, pp. 262, 270 y 273). A esta crítica Edward W. Said la llama «antimetodológica», entendiendo por «metodológica» una labor que cuestiona la estructura de los campos de investigación y de sus discursos (Said, 1983b, p. 22). La misma acusación formula Beltrán Almería contra el «historicismo literario peninsular», que «...construye la

historia literaria sin detenerse nunca a cuestionar su método...» (Beltrán Almería, 2005, pp. 273-74). Porque, quiérase o no, todo crítico «hace teoría», más allá de que lo haga explícitamente o no, de que tenga conciencia de los presupuestos teóricos que, aun cuando no siempre son explicitados, «subyacen» en toda labora de investigación, y guían la lectura y la interpretación de los textos. Justamente a propósito de los que se resisten a las innovaciones en los estudios medievales, Allen J. Frantzen los acusa de pasar por alto la naturaleza teórica encubierta de sus propios discursos mientras desechan las obras abiertamente teóricas como una moda pasajera, pensando que la crítica contemporánea no ofrece nada «nuevo» y que se trata, en definitiva, de «vino añejo en odres nuevos» (Frantzen, 1991, p. xiii). La teoría, más que ser algo que se les imponga a los textos desde afuera, una vez leídos, es lo que hace posible ese acto mismo de lectura e interpretación: es su modelo previo y anterior y no un esquema añadido y posterior, antecede la lectura, no la sigue. Pero, como es de esperarse, el concepto mismo de *teoría* no escapa al debate y, desde el campo del medievalismo, ya expuso Paul Zumthor su «polivalencia» (Zumthor, 1980, pp. 79-81).

Sobre la recepción de las «teorías contemporáneas» en otros campos del medievalismo solo cabe apuntar ahora algunas pocas referencias para complementar todo cuanto queda dicho sobre el dominio hispánico. En el medievalismo, los lectores de *La corónica* tuvieron que esperar hasta 1995 (número 24, volúmenes 2 y 3) para la publicación de un grupo de artículos dedicados a la teoría (Solomon, 1995), cuando por esos mismos años y en otros ámbitos, se proclamaba su «muerte» y el comienzo de la «post-teoría» (!), todo con tan poco fundamento y sin tener en cuenta las realidades que se tenían ante los propios ojos.

También Lee Patterson ofrece comentarios muy a tener en cuenta por los medievalistas, hispánicos y no hispánicos: no invocar a la «teoría» como una panacea y evitar los peligros presentados por ciertas corrientes «universalistas» y «esencialistas» (estructuralismo, deconstrucción, psicoanálisis), que borran la historia y sus determinantes sociales, políticos y económicos de las producciones culturales. Aquí es donde los estudios medievales —dice Patterson— «...con su tradicional respeto por las particularidades históricas pueden desafiar las exigencias universalistas de la teoría contemporánea...» (1990, p. 106), para tener muy en cuenta, por ejemplo, al estudiar las especificidades culturales de la Iberia *queer* medieval y renacentista (Blackmore y Hutcheson, 1999); y si se menciona este volumen en particular, es para recordar las prevenciones que hace Gonzalo Pontón sobre la aplicabilidad *tout court* a la Edad Media de las teorías *queer*, que pueden ser válidas para el presente, pero no para otros contextos históricos, especialmente cuando se basan en el psicoanálisis de Jacques Lacan (Pontón, 2007, p. 21). Las mismas objeciones se les han hecho a las teorías post-estructuralistas y post-modernistas y a los «estudios culturales» norteamericanos en sus análisis de algunas manifestaciones culturales de los países de habla hispana u otros períodos históricos, que han llevado a una «polarización no siempre productiva» (Schwartz, 2002). Schwartz concluye su

artículo con una defensa de la historia en la «...formación de los futuros especialistas para salvaguardar la integridad de este campo de estudios...»: se refiere más específicamente a la literatura española de los siglos XVI y XVII, pero la misma defensa se debe extender a todos los períodos de la historia y la cultura hispánicas, incluyendo, por supuesto, la Edad Media (Schwartz, 2002).

Pese a todo, en el campo del hispanismo argentino, se ha comprobado el «fortalecimiento de la dimensión teórica» (Zuleta, 2002, p. 15), y en el del medievalismo en particular, no faltan investigadores que han aprovechado las contribuciones teóricas de las últimas décadas, como lo hace Leonardo Funes en su estudio sobre el objeto y la práctica de la investigación literaria de textos medievales, para citar un caso ejemplar (Funes, 2009). Pero tampoco han faltado, ni hay que olvidarlas, las oportunas y necesarias advertencias: el volumen de *New Literary History* sobre «literatura medieval y teoría contemporánea» se cierra con un artículo de Morton W. Bloomfield, quien, por un lado, concede que se está en una «época de teoría» en la cual la investigación positivista parece haber pasado y recomienda no dedicar demasiado tiempo al estudio de la historia de los cambios fonéticos germánicos, pero, por otro, concluye insistiendo en que la filología es la disciplina básica de los estudios medievales y que el positivismo también debe tener un lugar en este campo, en la medida en que hace hincapié en el respeto por los hechos y los textos (Bloomfield, 1979, pp. 410 y 415). Más recientemente, Martin Aurell llega incluso a decir que «...con tal que se abra a amplias problemáticas, sólo un método positivista bien entendido permitirá progresar a las investigaciones del siglo XXI...» (Aurell, 2005, p. 340). Germán Orduna se refiere a varios «peligros que acechan al medievalismo», entre ellos, la aplicación de métodos «...originados en los formalistas rusos y desarrollados por diversas escuelas europeas y americanas...», convertidos en verdaderos «lechos de Procusto» que proclaman «...la caducidad de los métodos de fundamento histórico y desprecian la Filología y sus principios...» (Orduna, 1992, pp. 13-14). En efecto, son varias las víctimas de las «teorías contemporáneas» o, mejor dicho, de aquellos de sus cultivadores que creen que la crítica literaria digna de este nombre se inaugura con alguna de las corrientes más recientes, condenando a una suerte de «prehistoria» a aquellas escuelas «pre-teóricas» anteriores, por ejemplo, al estructuralismo.

Ideologías de los Hispanismos

El artículo de Beltrán Almería pasa a engrosar la lista de estudios sobre la «ideología del hispanismo» y de la que, al parecer, nada bueno puede esperarse, con su defensa del nacionalismo y el imperio, sus viejas nociones de un canon de «alta literatura», su discurso (el de los hispanistas peninsulares, sobre todo) «conservador», «autoritario» y «opresivo» y su historia literaria basada en el «autoritarismo y la jerarquización» (Beltrán Almería, 2005, pp. 270-71 y 274). En el mismo año, Eduardo Subirats condena las exclusiones e intolerancias hacia los «otros», el colonialismo y la opresión, la liquidación

del humanismo y la Ilustración, los fracasos del liberalismo y de la modernidad en España e Hispanoamérica, etc., todo en nombre del hispanismo y la «hispanidad» (Subirats, 2005). Y según Jorge Carrión, después de la Guerra Civil, el gobierno español empleó la palabra «hispanidad» al servicio de un «neoimperialismo cultural» (Carrión, 2010, pp. 241-42 y 244). Pero como si todo esto no bastara, ya en la década anterior, en su réplica al artículo de Michael McGaha (1990), Malcolm K. Read había asociado el hispanismo y, en general, la labor académica, con el capitalismo: la especialización, o hiper-especialización, por ejemplo. Es algo que se notó —y lamentó— en más de una intervención en los congresos, tanto en los dedicados a los estudios medievales (Sheehan, 1994, pp. 12-13) cuanto en los congresos internacionales de hispanistas, en los cuales se la vio como «mal necesario», con sus riesgos y efectos esterilizantes (Egido, 2007b, p. 19; Meregalli, 1989, p. xvi; Torres Bodet, 1970, p. xxvi; Wilson, 1977, p. 15). Con más optimismo, se ha pensado también que la división científica por especialidades es necesaria para el progreso de la ciencia (Dumoulin, 1995, p. 121). Por su parte, dice Read, más que todo esto, es «...una extensión de la división capitalista del trabajo en general...» (Read, 1991, p. 194). Las críticas, empero, no se detienen aquí: los hispanistas sobreviven en la medida en que pueden *instrumentalizar* con éxito su disciplina de acuerdo con las demandas del mercado o sirviendo como ideólogos del sistema. El control de los cursos de la literatura del Siglo de Oro está al servicio de una «elite conservadora» en defensa de las «relaciones predominantes de producción», y el «hispanista tradicional» sirve a la clase media en la explotación capitalista de los países del Tercer Mundo (Read, 1991, pp. 194 y 204-05).

Pero hay también, como lo indicó muy oportunamente Christopher Maurer, una «caricatura del antiguo hispanismo», cuyos rasgos enumera y que vale la pena copiar: «ogro "monolítico" o "positivista"», proyecto «totalizador», «empirista» o «historicista», «monumento imperial», supuesto vestigio de la España hegemónica, contrario al «pluralismo», «diversidad», «diferencia», «mezcla» o «hibridez» (Maurer, 2003, pp. 152-53; dos páginas de lectura altamente recomendable). ¿Implícitamente, todo hispanista sería, salvo manifestación explícita en contrario, cómplice de todas estas políticas culturales, religiosas, sociales, económicas, como sugiere Read?

En realidad, se trata más bien de «ideologías» del hispanismo, tal como se anuncia ya en el título de un volumen colectivo publicado en ese fructífero año 2005, al parecer dedicado a cuestionar a fondo los hispanismos y, ante todo, a condenar todos los excesos, reales y supuestos, cometidos en su nombre (Moraña, 2005b). Como sucede con otras publicaciones de este tipo, los medievalistas hispánicos brillan por su ausencia. En efecto, ninguno de los autores de los catorce estudios allí reunidos, a juzgar por los datos biográficos y bibliográficos de cada uno de ellos que figuran al final del volumen, se ha especializado en la Edad Media, si bien no falta, por ejemplo, por parte de Thomas Harrington y Joan Ramon Resina, la inevitable mención de Menéndez Pidal y su concepción de la historia y de la lengua españolas centradas en Castilla y en el castellano (Moraña, 2005b,

pp. 121-22 y 161-62). Y en la contribución de Nicolas Shumway, como no podía ser de otra manera, también se asocian hispanismo con fanatismo, autoritarismo y se hace la no menos inevitable referencia a la Inquisición (Shumway, 2005, p. 291).

En la introducción de Mabel Moraña al volumen *Ideologies of Hispanism*, en vano se ha de buscar una definición de *ideología*, que, por tentativa que pudiera haber sido, habría ayudado a encuadrar mejor, desde el punto de vista «teórico», los estudios allí reunidos. Lo mismo sucede con el capítulo final (en cierta manera prescindible y redundante) que cierra la colección (Spadaccini, 2005). De cualquier modo, justificarían esta ausencia «...las ambigüedades y complejidades tanto en la simple definición del tema como en la delimitación de sus fronteras teóricas y epistemológicas...» (Moraña, 2005a, p. IX). Por su parte, Subirats, en su artículo sobre las «siete tesis contra el Hispanismo», empieza afirmando que *hispánico*, *hispanismo* e *hispanista* son «palabras equívocas» (Subirats, 2008, p. 246), algo en lo cual todos están de acuerdo. Pero el hecho es llamativo: a pesar de las numerosas «teorías» elaboradas en las últimas décadas y de los ingentes esfuerzos desplegados por tantos estudiosos en una voluminosa y extensa bibliografía, no se puede alcanzar un consenso mínimo sobre los conceptos de base con los que se trabaja incesantemente, se perora con tanta elocuencia en las aulas y los congresos y se publica sin respiro, creándose una «impresión de saciedad» (Meregalli, 1989, p. XVIII). A todo lo cual, se pueden agregar ahora los estudios dedicados a analizar la visión desde España del mundo transatlántico, entre ellos, el de Fredrick B. Pike sobre las relaciones de los españoles conservadores y liberales con Hispanoamérica en el período 1898-1936 (Pike, 1971) y el de Isidro Sepúlveda sobre el sueño de la «Madre Patria» y el hispanoamericanismo del nacionalismo español (Sepúlveda, 2005).

Si bien Moraña no ofrece una definición ni de *ideología* ni de *hispanismo*, sí indica pocas líneas después que este último «...ha funcionado como una fuerza política dominante, como un modelo cultural interpretativo y representacional y como un paradigma epistemológico a través de todo el desarrollo de las historias culturales de España e Hispanoamérica...» (Moraña, 2005a, p. IX). Siempre es muy saludable hacer un acto de introspección intelectual y preguntarse por los presupuestos de la labor docente y de investigación que se lleva a cabo en el aula, la biblioteca, la sala de conferencias, etc., para lo cual podría tenerse en cuenta, como primera hipótesis de trabajo al menos, estas distinciones de Moraña entre política, modelos culturales y epistemología y, *mutatis mutandis*, trasladarla a los estudios medievales y comprobar en qué medida estos presupuestos del hispanismo son también las ideas directrices en el estudio de la Edad Media española. El caso de Menéndez Pidal serviría, entre tantos que podrían citarse, de ejemplo muy ilustrativo: las normas impuestas por él (y por Marcelino Menéndez y Pelayo), ¿pertenecen a la «cultura oficial de la clase dominante», según se ha dicho? (Rodríguez Puértolas, 1990, pp. 180 y 183). Y su hispanismo y medievalismo podrían ser analizados desde esta triple perspectiva propuesta por Moraña:

a) Como «fuerza política», se ha dicho, por ejemplo, que «...supo aprovechar el anhelo de la burguesía castellana y poner al servicio general sus capacidades personales y su talante integrador...» (Gutiérrez Cuadrado, 1993, p. 1022). Y sus teorías sobre la épica medieval, la «hegemonía castellana» (Menéndez Pidal, 1972; Hess, 1996; del Valle, 2004) y el carácter «originario» (o «diferencial») de Castilla en política, derecho, literatura y lengua (Menéndez Pidal, 1966; Menéndez Pidal, 1972, pp. 487-89; Menéndez Pidal, 1992, pp. 379-83; Menéndez Pidal, 2007, I, pp. 359-63) —y a la cual alude oblicuamente Alonso en su alocución inaugural en el Segundo Congreso Internacional de Hispanistas (Alonso, 1967, p. 17)—, junto con la «apropiación de Menéndez Pidal por el ultranacionalismo falangista» (Saz Campos, 2003, pp. 270-72), ¿avalan las políticas del gobierno de Francisco Franco y lo convierten en el «ideólogo liberal del franquismo», según quiere María Eugenia Lacarra y de lo cual no se hallan evidencias ciertas en las biografías a él dedicadas? (Lacarra, 1980, pp. 113-17; Lacarra, 1983, pp. 29 y 35; Pérez Pascual, 1998; Pérez Villanueva, 1991). Asimismo, se ha dicho que, en algún momento de la posguerra, sus «instintos» eran los de un «historiador nacionalista de la época de Franco» (Wright, 2010, p. 157), pero conviene notar que se lo ha catalogado como a un «nacionalista conservador» (Barton, 2010, p. 104) o como a un «republicano moderadamente liberal» (Hess, 1996, p. 119), si bien se lo ha acusado incluso de la «deserción» de la República, junto con otros intelectuales como Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala (Bertrana, 1975, p. 112).

b) Su «modelo cultural interpretativo y representacional» de España, ¿está basado en un ideario romántico y en los «conceptos básicos de la sociología de los hombres del 98»: «alma», «espíritu», «psicología», «carácter», «genio» nacionales»? (Morón Arroyo, s. f., p. 110; Morón Arroyo, 1970, pp. 26-28; véase también Alonso, 1975; Armistead, 2001, pp. 40-42 y 49; Gómez Moreno, 2005, pp. 73-74).

c) Su paradigma epistemológico, ¿está fundado en un concepto positivista de la filología, la historia y las ciencias del espíritu? (Gómez Moreno, 2011, p. 73; Portolés, 1986, pp. 45-63; Round, 2007, pp. 285-88).

Un tanto paradójicamente, Lacarra acusa a Menéndez Pidal y a sus seguidores de no haber integrado en sus investigaciones el concepto de «ideología» utilizado en otros campos de los estudios literarios desde las obras de Georg Lukács (Lacarra, 1983, p. 35); pero, indudablemente, no careció Menéndez Pidal de una serie de «substrata ideológicos», como se ha indicado a propósito de sus ideas sobre el «alma nacional» de España, la hegemonía castellana y el carácter esencialmente europeo de los españoles (Barton, 2010, p. 101), ni le faltó un «apuntalamiento ideológico» a la hora de darle la preferencia al habla de Castilla sobre las otras áreas lingüísticas peninsulares (Wright, 2010, p. 151). Y, en fin, según Angel Gómez Moreno, hubo también que «liberarse de sus fobias» a géneros literarios y métodos

filológicos que no estimaba (Gómez Moreno, 2010, p. 25). Sea como fuere, es de desear que su obra y la del Centro de Estudios Históricos sean analizadas con una aproximación «histórica, teórica y crítica» (Pontón, 2007, p. 21), pero con un pleno conocimiento de ambas y sin las distorsiones e incomprensiones que se leen en algunos trabajos (véase Brown, 1995 y la respuesta de Armistead, 2001). Y lo mismo con respecto a la relación de Menéndez Pidal con el régimen de Franco, para lo cual hay que tener, ante todo, muy en cuenta las puntualizaciones de Peter Linehan en contra de Lacarra, cuyas afirmaciones considera «tendenciosas», en algún caso, «desconcertantes», en otro, sin ofrecer razones que apoyen sus argumentos: ninguna de ellas, ni las de Felipe Fernández-Armesto, prueban que don Ramón fuera «el historiógrafo de la corte» (Linehan, 1996, pp. 440-41, 444, 446, nota 44, 448; Barton, 2010, p. 101; Gómez Moreno, 2005, pp. 81-82; Malkiel, 1970, pp. 390-91; Round, 2007, p. 294). Para corroborar todo esto, se puede acudir también a tres testigos de excepción: Antonio Tovar, por haber sido miembro del Centro de Estudios Históricos desde 1934 y haber continuado su relación con Menéndez Pidal a su regreso a España en 1939 y, como falangista, por su participación política en el nuevo régimen (Tovar, 1970-71); Rafael Lapesa, por haberse incorporado al Centro en 1927 y haberlo tratado hasta su muerte (Lapesa, 1979; Lapesa, 1998); Diego Catalán, por ser nieto de don Ramón y conocer, como muy pocos, la trayectoria de su abuelo durante la posguerra (Catalán,1992; Catalán, 2007).

El Medievalismo Argentino

En todo lo que precede, se ha oscilado, inevitablemente, entre el hispanismo y el medievalismo, siendo este parte de aquel, y compartiendo ambos, muchas veces, los mismos problemas teóricos e institucionales. No siempre, en efecto, se los puede deslindar y de allí este continuo «deslizamiento» entre uno y otro. Determinar el lugar del medievalismo, en la Argentina y en otros países, significa, en primer lugar, averiguar hasta qué punto es inseparable de la suerte del hispanismo en general y si comparte con este la situación actual variamente descripta como de «crisis» y «encrucijada» (Beltrán Almería, 1995), cuando no de «desolación y miseria» (Loureiro, 1995).

Hay que empezar por el lugar que el hispanismo argentino ocupa en el conjunto de los hispanismos de hoy. Algunos de sus aspectos diferenciales fueron ya señalados por Emilia Puceiro de Zuleta, mientras que Melchora Romanos se pregunta «¿qué lugar ocupamos en ese mundo los que desde la Argentina nos dedicamos al Hispanismo?» (Zuleta, 1993, pp. 26-27; Romanos, 2004, pp. 82-83). Se postula una «contribución de nuestro hispanismo al humanismo universal» (Bataillon, 1970, p. xxi) y se reafirman «los valores permanentes del humanismo» en congresos como el de 1971 en Salamanca, «el viejo baluarte del humanismo español» (Rosenblat, 1982, p. xix). No obstante,

esta pregunta sigue en pie y, por cierto, exige una respuesta; sin embargo, *la* pregunta y *el* desafío a los humanismos, hispanismos, medievalismos y demás -ismos concierne no solamente al lugar que cada uno de ellos ocupa en el conjunto de las disciplinas en que suelen encuadrarse (el medievalismo argentino dentro del panhispánico, el hispanismo dentro del humanismo), sino, más bien, al sitio que a todas ellas les corresponde en las sociedades en que se practican, en una palabra, en el mundo, sin más. En este sentido, la realización de los congresos internacionales de hispanistas son ocasión propicia para exaltar la vitalidad y pujanza de estos estudios, pero también para advertir cómo, en más de un discurso de inauguración, se lanzan serias alarmas sobre su presente y porvenir. Asimismo, se ha indicado también, en varias oportunidades, los tiempos en que se viven y a los cuales el cultivo de estos estudios no puede permanecer ajeno: el cuarto congreso (1971) tuvo lugar en «momentos cruciales» para el humanismo (Rosenblat, 1982, p. XIX); el quinto (1974), en la «barbarie de nuestro siglo» (Wilson, 1977, p. 15); el séptimo (1980), «en un momento clave de la vida sociopolítica de los pueblos» (Barrenechea, 1982, p. 25); el octavo (1983), en un mundo «más torvo y sombrío que el de 1962», año del primer congreso de la asociación (López-Morillas, 1986, p. XXIII).

Rápidos y muy esquemáticos apuntes pueden servir como punto de partida a desarrollar en otros estudios. Es muy habitual que en estos tiempos turbulentos se proclame el fin de una época: de la Modernidad (Nichols, 1991, pp. 8-9) o del período inaugurado en el Renacimiento (Paden, 1994, p. 16); o que se piense no solo que este ha concluido, sino que se inaugura una «nueva Edad Media» (Berdiaeff, 1927) y que esta «ha comenzado ya» (Eco, 1974; Eco, 1986; Pietropaolo, 1994; Sanmartín Bastida, 2004, p. 243) —si bien Eco reconoce que «muchas cosas han cambiado» desde 1972 (Eco, 1985, p. 488)—; o que se asista al ocaso de una civilización: la decadencia o caída (*Untergang*) de Occidente, profetizada hace casi un siglo (Spengler, 1918), la «edad oscura» («âge sombre») o *Kali-Yuga* de la tradición hindú (Guénon, 1964, pp. 15-29) o la era del «hombre crepuscular» (Pousa, 1967); o se fije la fecha de 1989 como terminación del siglo xx, dando paso a una transición todavía sin nombre (Paden, 1994, pp. 5 y 21); o proliferen toda clase de *posts-*: *post-estructuralismo*, *post-modernismo*, *post-colonialismo* o incluso *post-teoría* (Alonso, 1996, pp. 139-40; Menand, 2005, p. 11), sin olvidarse del «mundo post-americano» (Zakaria, 2009) o de la «condición post-humana» (Pepperell, 2003), todo lo cual hace muy oportuna la pregunta con que se cierra el volumen dedicado a las «ideologías del hispanismo»: «¿En el mundo del "Post-" qué hacemos con el Hispanismo y el Latinoamericanismo?» (Spadaccini, 2005, p. 320); o, más ominosamente, se vea a la humanidad enfrentada en el «choque de las civilizaciones» (Huntington, 2003; Moreiras, 1993-94, p. 411) o viviendo en un mundo «globalizado», con todo lo que esto implica para las naciones-estados y las identidades nacionales (Kennedy, 2001). Más específicamente, determinar el lugar que al hispanismo argentino en general y al medievalismo en particular les corresponde hoy, en este mundo y en un país sumido en

una profunda crisis, no es tarea fácil, por supuesto, y requiere el diálogo honesto, franco, abierto entre todos sus cultivadores.

Se habla de un «nuevo medievalismo», de una «nueva filología», pero habría que entender ambos conceptos en un nuevo sentido: ¿qué hispanismo necesita (si este es el caso) la Argentina del siglo XXI?, ¿qué medievalismo y qué filología para los países «sin Edad Media» (Rodríguez Temperley, 2008, pp. 221-23 y 229)? Sin duda simplificando los términos de la cuestión, sostuvo Brian Stock que «...el Renacimiento inventó la Edad Media para definirse a sí mismo; la Ilustración la perpetuó para admirarse a sí misma; los románticos la revivieron para escapar de sí mismos...» (Stock, 1990, p. 69). Hoy la pregunta se renueva y, para los medievalistas en particular, cobra (o debería cobrar) cierta urgencia interrogarse *para qué* la Edad Media: ¿para que la civilización occidental, en estos comienzos del tercer milenio, vuelva a definirse, admirarse o escapar de sí misma? Y *para qué* los medievalistas y, en general, los intelectuales: en otro contexto histórico y en otra sociedad, hace sesenta años, se preguntó E. N. Johnson qué contribuciones podía hacer el medievalismo a la solución de los grandes problemas de su tiempo en esta nueva *Dark Ages* (Johnson, 1953, p. 854; Paden, 1994, p. 9; Patterson, 1990, p. 108).

La ausencia de conexión entre el hispanismo y la sociedad norteamericana se ha vuelto a notar mucho más recientemente (Maurer, 2003, p. 150), por lo cual la pregunta de Johnson todavía hoy sigue en pie, las reflexiones de Stock, también, y lo mismo el problema de la marginación de los estudios medievales, no ya en las universidades norteamericanas, sino también en las argentinas y en las de otros países y en las sociedades en general. En los Estados Unidos, se preguntaba Michael Solomon «...por qué y para quién hacemos lo que hacemos...» (Solomon, 1995, p. 3) y años antes, Said iniciaba uno de sus artículos preguntándose «...¿quién escribe?, ¿para quién se escribe?, ¿en qué circunstancias?...» (Said, 1983b, p. 7). En la Argentina, Chicote, ante una «...coyuntura histórica en la que por momentos la barbarie implacable de la destrucción parece imponerse...», hace un llamado a los hispanistas a ayudar a «...comprender y quizás también a mejorar el curso de los tiempos...» (Chicote, 2006, pp. 13-14).

Muy oportunamente, María Mercedes Rodríguez Temperley comienza su historia del medievalismo en la Argentina con Ricardo Rojas (1882-1957), quien sí advirtió, con mucha mayor lucidez que más de un hispanista o medievalista de hoy, esta problemática y procuró darle soluciones (Rojas, 1971; Rodríguez Temperley, 2008, pp. 232-37). Y si es oportuno volver a Rojas es porque su obra va más allá de una reforma educativa y nuevos planes de estudio y responde, en gran parte, al desafío que a la sociedad argentina de su tiempo le presentaba el *cosmopolitismo* (Castillo, 1999, pp. 157-71; Rodríguez Temperley, 2008, pp. 224-25 y 233-34). A pesar de que se hayan notado, incluso en años muy recientes, ciertas «tendencias aislacionistas» en el hispanismo norteamericano (Schwartz, 2002; Schwartz, 2004, p. 22), no puede dudarse que hoy se vive en un proceso de *globalización*, como lo han señalado otros hispanistas: se han apuntado las ventajas de un «hispanismo

sin fronteras» (Botrel, 2010, p. 51; Egido, 2007a, p. 9 y 2007b, p. 19; Zuleta, 2002, pp. 17 y 19) y en el cual —agréguese ahora— ya no se deberían dar casos como el recordado por Gómez Moreno de cuatro investigadores que estuvieron trabajando, al mismo tiempo y sin saberlo, en una edición del *Rimado de Palacio* del Canciller Pero López de Ayala (Gómez Moreno, 2011, pp. 9-10). Otros estudiosos, empero, son más cautos: Chicote comienza por reconocer «...la periferia que constituimos, en tanto argentinos, en los albores de este mundo globalizado...» y, más todavía, afirma que «...podríamos llegar a un cuestionamiento ontológico acerca del futuro de la hispanística como ciencia y de posibilidad de supervivencia en un contexto cultural tan diferente del que le dio origen...» (Chicote, 2004, pp. 74-75; Chicote, 2003, p. 133).

Las Crisis y los Futuros

En todos estos temas, abundan las palabras «crisis» y «futuro»; la primera, para lamentar la situación presente; la segunda, para anticipar el porvenir en la medida en que lo sea posible. Y si es así, hay que recordar que las crisis son varias y se superponen y que el futuro del hispanismo es «incierto» (Egido, 2007a, p. 8), pero lo son también, conjuntamente, los futuros del medievalismo, las humanidades, los intelectuales, la universidad y, en definitiva, la sociedad entera.

Para ir aproximándose al final de estas reflexiones, hay que detenerse en dos publicaciones recientes, ambas del año 2011 y las dos, colecciones de trabajos debidos a la pluma de hispanistas de las más variadas procedencias, tendencias y afiliaciones universitarias: *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (Álvarez Barrientos, 2011) y *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural* (Cornejo Parriego y Villamandos, 2011). Las introducciones a ambos libros son muy instructivas para calibrar la situación presente. En la de Álvarez Barrientos —a quien se debe también la recopilación de trabajos sobre el «hispanismo que viene»—, se recogen varias ideas e inquietudes que, a estas alturas, ya podría decirse que son lugares comunes: «cierta sensación de crisis», «momentos de duda y crisis de identidad nacional», «sensación de que una etapa se ha acabado y otra comienza», «final del hispanismo tal y como lo hemos conocido», etc. (Álvarez Barrientos, 2011, pp. 7-9). Y, como es de esperarse en este contexto, Álvarez Barrientos vuelve a plantear si hay «nuevos modelos de hispanismo y nuevas formas de ser hispanista», «quién es hispanista y en qué consiste serlo», volviendo a las definiciones de estos términos en los diccionarios de las lenguas española e inglesa (Álvarez Barrientos, 2011, pp. 9-11).

Páginas atrás se aludió a un artículo de Said y ahora es preciso volver a él para concluir con esta sección. Torrentes de tinta han fluido (y fluirán) sobre el lugar de los humanistas, intelectuales y críticos literarios en las sociedades en que viven, pero si se menciona este trabajo, polémico sin la menor duda, es por su lucidez, su claridad y lo afilado de sus opiniones, se esté o no de acuerdo con ellas. Se trata de un artículo publicado por primera

vez hace tres décadas pero que, a pesar del tiempo transcurrido, conserva toda su vigencia, quizás más en 2014 que en 1982. En pocas líneas no se le puede hacer justicia a Said, pero sí mencionar algunas de sus propuestas explicitadas a lo largo de poco más de veinticinco páginas. En sustancia, Said argumenta que los intelectuales se reducen a un círculo de críticos literarios que producen libros de una tirada de alrededor de tres mil ejemplares y se leen unos a otros, sin tener un público más amplio y sin preocuparse más que por sus propios intereses. Estos intelectuales, tan necesitados hoy de «rehabilitación moral y redefinición social», cultivan un «humanismo antidemocrático» en la medida en que, como expertos, profesionales, *insiders* y *savants*, se congregan en una «casta separada». Más aún, esta labor intelectual se halla dividida en «nichos» cada vez más estrechos, en «pequeños feudos», y, lo que es peor todavía, el estudio de la literatura se considera apolítico, neutralizado, especializado, sin responsabilidades sociales e indiferente a las situaciones políticas («Lamento no poder entender esto: soy un crítico literario, no un sociólogo»; «"Ellos" pueden gobernar el país, nosotros explicamos a Wordsworth y Schlegel»), juicios que también alcanzan a la «izquierda», como lo observa en otro artículo publicado, ese mismo año, sobre la crítica literaria norteamericana (Said, 1983a). En fin, las representaciones y actividades literarias (escribir, leer, producir las «humanidades», las artes y las letras) son «esencialmente ornamentales», y los estudios literarios no son acerca de la sociedad, sino de obras maestras que necesitan adulación y apreciación periódicas. Said es menos detallado cuando le llega el momento de sugerir soluciones y remedios a esta situación, pero al final de su trabajo propone que a esta marginación hay que combatirla con lo que llama «interferencia», convirtiendo a las humanidades en una *praxis* social y política capaz de superar los «guetos disciplinarios» y de dirigirse a un público mucho más amplio que los tres mil críticos universitarios —cifra esta, dicho sea de paso, muy optimista para ciertos campos del saber (Said, 1983b)—. De hecho, no han faltado las excepciones, pero son de las que confirman la regla: por ejemplo, puede recordarse el éxito que tuvo en el público francés el libro de Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, publicado en 1975, «*best seller* absoluto de la historiografía medieval» (Aurell, 2005, pp. 334 y 337). Sin embargo, muy significativamente, esta obra fue recibida por parte de la «tribu des médiévistes» con el silencio, la indiferencia, cuando no con el rechazo y la marginación: lo reseña Olivier Dumoulin, quien, no menos significativamente, llama a Le Roy Ladurie «l'intrus» (Dumoulin, 1995, pp. 122-24).

No sería procedente cerrar un trabajo como este con conclusiones más o menos definitivas porque, como es de esperar que haya quedado claro en esta parte y en la publicada en el número 51 de *Gramma*, los futuros del hispanismo, del medievalismo y, en general, del humanismo quedan abiertos hacia realidades, predecibles algunas, inciertas otras. Tampoco sería prudente finalizar con juicios terminantes, ya que muchos temas que han quedado aquí sin analizar podrían conducir a otros planteos y perspectivas. De todos

modos, se ve que hay quienes trazan un panorama optimista de estos estudios, frente a otros investigadores que, al contrario, lamentan que existan tantos obstáculos, problemas y retos para una labor de enseñanza e investigación que, dicho sea de paso, más de un profesor o crítico da peligrosamente por sentada, justamente en tiempos como estos, en que todo se cuestiona, antiguas certezas tambalean y nadie puede garantizar, con total convencimiento, que la continuidad de estos estudios esté asegurada. No es que la labor no haya sido intensa y fructífera, como lo demuestran los debates sobre la recepción de las teorías en el campo del hispanismo y del medievalismo o sobre las ideologías en que se apoyan estos estudios, ni se niega tampoco que mucho se ha avanzado en el conocimiento de la Edad Media peninsular y, especialmente, en su literatura. Sin duda, bastantes cosas se han aclarado y, si bien en ningún tema se puede decir que se haya pronunciado la última palabra, se ha progresado considerablemente en el esclarecimiento de muchos problemas y cuestiones. Pero persisten los desafíos más importantes y, al menos por el momento, nada parece sugerir que puedan superarse, como, por ejemplo, la marginación de la Edad Media en la enseñanza y en la distribución de recursos que hagan posible su estudio.

El lugar que ocupa el medievalismo en la Argentina, con ser innegables los progresos que se han hecho, a veces en circunstancias harto desfavorables, es otro problema que, sin duda, será objeto de continuo debate. Pero, como quedó apuntado en las páginas finales de esta segunda parte, la pregunta que espera una respuesta de los medievalistas, y no solamente para ellos, sino para la sociedad en general, es *para qué la Edad Media* y, en caso afirmativo, con qué objetivos que vayan más allá de una labor de erudición, todo lo valiosa que se quiera (y que aquí no se discute, al contrario), pero que a los estudiosos les permita trascender los confines de la universidad y dialogar con la sociedad que, mal o bien, los acepte con generoso apoyo, los tolere con glacial indiferencia o los rechace con abierta hostilidad.

Referencias Bibliográficas

Alonso, C. J. (1996). Cultural Studies and Hispanism: Been There, Done That. *Siglo XX / 20th Century*, *1-2* (14), 137-51.

Alonso, D. (1967). Perspectivas del hispanismo actual. En Sánchez Romeralo, J. y Poulussen, N. (Eds.). *Actas del segundo congreso internacional de hispanistas* (pp. 17-23). Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega.

Alonso, D. (1975). Menéndez Pidal y la generación del 98. En *Obras completas* (IV, pp. 99-123). Madrid: Gredos.

Álvarez Barrientos, J. (2011). Mirar las miradas. En Álvarez Barrientos, J. (Ed.). *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (pp. 7-13). Madrid: Siglo XXI.

Armistead, S. G. (2001). Menéndez Pidal, the Epic, and the Generation of '98. *La corónica*, (29), 33-57.

Aurell, J. (2005). Introduction: Medievalism and Medievalists in the 20th century. En Aurell, J. y Crosas, F. (Eds.) *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 9-23). Turnhout: Brepols.

Aurell, M. (2005). Conclusion. En Aurell, J. y Crosas, F. (Eds.). *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 333-44). Turnhout: Brepols.

Barton, S. (2010). In Search of the Eternal Nation: Ramón Menéndez Pidal and the History of Spain. En Conde, J-C. (Ed.). Ramón Menéndez Pidal after Forty Years: A Reassessment (pp. 95-110). Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

Barrenechea, A. M. (1982). Relación de Ana María Barrenechea, Presidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Bellini, G. (Ed.). *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980* (I, pp. 25-27). Roma: Bulzoni Editore.

Bataillon, M. (1970). Alocución. En Magis, C. H. (Ed.). *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. xxi-xxiv). México: El Colegio de México.

Beltrán Almería, L. (1995). La filología hispánica en la encrucijada. *Quimera*, (139), 44-49.

Beltrán Almería, L. (2005). Hispanism and New Historicism. En Epps, B. y Fernández Cifuentes, L. (Eds.). *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* (pp. 270-81). Lewisburg: Bucknell University Press.

Berdiaeff, N. (1927). *Un nouveau Moyen Age: Réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe*. París: Librairie Plon.

Bertrana, A. (1975). *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya*. Barcelona: Editorial Pòrtic.

Birkenmaier, A. (2010). El hispanismo en Estados Unidos: literatura, estudios culturales y lingüística en el panorama actual. En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 199-210). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Blackmore, J. (2009). Melancholy, Passionate Love, and the *Coita d'Amor*. *PMLA*, (124), 640-46.

Blackmore, J. y Hutcheson, G. S. (Eds.). (1999). *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham y Londres: Duke University Press.

Bloch, R. H. (1990). New Philology and Old French. *Speculum*, *1* (65), 38-58.

Bloomfield, M. W. (1979). Continuities and Discontinuities. *New Literary History*, (10), 409-16.

Botrel, J.-F. (2010). Alocución de Jean-François Botrel, Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Civil, P. y F. Crémoux (Eds.). *Actas del XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Nuevos caminos del hispanismo...* (pp. 49-52). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Brown, C. (1995). The Relics of Menéndez Pidal: Mourning and Melancholia in Hispanomedieval Studies. *La corónica*, (24), 15-41.

Carrión, J. (2010). Las estructuras y el viaje (hacia un nuevo hispanismo). En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 239-51). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Castillo, H. (1999). *Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Catalán D. (1992). Presentación de la obra. En Menéndez Pidal, R. *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero* (pp. 7-50). Madrid: Espasa-Calpe.

Catalán D. (2007). Una catedral para una lengua (Introducción a la *Historia de la lengua* de Menéndez Pidal). En Menéndez Pidal, R. *Historia de la Lengua española* (II, pp. 77-265). Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Cornejo Parriego, R. y Villamandos, A. (2011). Introducción: Un hispanismo en clave de diálogo. En Cornejo Parriego, R. y Villamandos, A. *Un hispanismo para el siglo XXI: ensayos de crítica cultural* (pp. 11-22). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Chicote, G. B. (2003). Saberes y conflictos en el hispanismo argentino. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 133-39.

Chicote, G. B. (2004). El Hispanismo hoy: estereotipos culturales y construcciones identitarias. Palabras introductorias. *Olivar*, (5), 73-75.

Chicote, G. B. (2006). Asociación Argentina de Hispanistas: 18 años, un siglo. En Flawiá de Fernández, N. M. y Israilev, S. P. (Eds.). *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria-VII Congreso Nacional de Hispanistas* (3 vols.) (I, pp. 9-14). Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparada.

Dumoulin, O. (1995). La tribu des médiévistes. *Genèses*, (21), 120-33.

Eco, U. (1974). La Edad Media ha comenzado ya. En Eco, U. *et al*. *La nueva Edad Media* (pp. 9-34). Madrid: Alianza Editorial.

Eco, U. (1985). Towards a New Middle Ages. En Blonsky, M. (Ed.) *On Signs* (pp. 488-594). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Eco, U. (1986). Living in the New Middle Ages. En Eco, U. *Travels in Hyperreality: essays* (pp. 73-85). San Diego-Nueva York-Londres: Harcourt Brace Jovanovich.

Egido, A. (2003). Mapa del hispanismo. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 15-37.

Egido, A. (2007a). Discurso de apertura del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Mariscal, B. y González, A. (Eds.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"* (I, pp. 7-10). México: Fondo de Cultura Económica.

Egido, A. (2007b). Los retos del hispanismo. El hispanismo en la encrucijada. En Mariscal, B. y González, A. (Eds.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"* (I, pp. 13-19). México: Fondo de Cultura Económica.

Epps, B. y L. Fernández Cifuentes (Eds.). (2005). *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Fernández Cifuentes, L. (1995). Discursos del método. *Quimera*, (139), 36-43.
Frantzen, A. J. (1991). Preface. En Frantzen, A. J. (Ed.). *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies* (pp. ix-xv). Albany: State University of New York Press.
Frenk, M. (1994). Discurso inaugural. En Villegas, J. (Ed.). *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas* (I, pp. 259-63). Irvine: The Regents of the University of California.
Funes, L. (2009). *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Madrid: Miño y Dávila.
García Santo-Tomás, E. (2003). Las revistas internacionales en la difusión del hispanismo. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 209-14.
Gómez Moreno, Á. (2005). Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). En Aurell, J. y Crosas, F. (Eds.). *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century* (pp. 69-85). Turnhout: Brepols.
Gómez Moreno, Á. (2010). El hispanismo medievalista del siglo XXI. En Ortega, J. (Ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 19-42). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
Gómez Moreno, Á. (2011). *Breve historia del medievalismo panhispánico (Primera tentativa)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
González, A. (1993). The Lure of Theory in Contemporary Latin American Literary Criticism. *Revista de Estudios Hispánicos*, *2* (27), 279-90.
Guénon, R. (1964). *La crise du monde moderne*. París: Gallimard.
Gullón, G. (1994-95). Hacia un nuevo hispanismo. *Journal of Hispanic Research*, (3), 441-52.
Gumbrecht, H. U. (1994). A Philological Invention of Modernism: Menéndez Pidal, García Lorca and the Harlem Renaissance. En Paden, W. D. (Ed.). *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s* (pp. 32-49). Gainesville: University Press of Florida.
G[utiérrez] C[uadrado], J. (1993). Menéndez Pidal, Ramón. En Gullón, R. (Ed.) *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* (I, pp. 1021-23). Madrid: Alianza Editorial.
Hess, S. (1996). "Castilian Hegemony": Linguistics and Politics in *Orígenes del español*. *La corónica*, (24), 114-22.
Huntington, S. P. (2003). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nueva York: Simon & Schuster.
Jauss, H. R. (1979). The Alterity and Modernity of Medieval Literature. *New Literary History*, (10), 181-229.
Johnson, E. N. (1953). American Mediaevalists and Today. *Speculum*, *4* (28), 844-54.
Jordan, B. (1990). *British Hispanism and the Challenge of Literary Theory*. Warminster: Aris & Phillips.

Kennedy, P. (2001). Introduction: Globalization and the Crisis of Identities? En Kennedy, P. y Danks, C. J. (Eds.). *Globalization and National Identities: Crisis or Opportunity?* (pp. 1-28). Basingstoke: Palgrave.

Krausz, M. (Ed.). (2002). *Is There a Single Right Interpretation?* University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Kronik, J. W. (1993). Contemporary Hispanism and the Impact of Literary Theory: A Response. *Revista de Estudios Hispánicos*, *2* (27), 309-19.

Lacarra, M. E. (1980). La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista. *Ideologies & literature*, (3), 95-127.

Lacarra, M. E. (1983). Consecuencias Ideológicas de Algunas de las Teorías en Torno a la Épica Peninsular. *Ideologies & literature*, (16), 29-38.

Lapesa, R. (1979). Menéndez Pidal, creador de escuela: el Centro de Estudios Históricos. En AA.VV. *¡Alça la voz, pregonero!: homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal* (pp. 43-79). Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.

Lapesa, R. (1980). Discurso inaugural. En Gordon, A. M y Rugg, E. (Eds.). *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas* (pp. 1-4). Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto.

Lapesa, R. (1998). Don Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). En Lapesa, R. *Generaciones y semblanzas de claros varones y gentiles damas que ilustraron la Filología hispánica de nuestro siglo* (pp. 11-36). Madrid: Real Academia de la Historia.

Linehan, P. (1996). The Court Historiographer of Francoism? *La leyenda oscura* of Ramón Menéndez Pidal. *Bulletin of Hispanic Studies*, (73), 437-50.

López-Morillas, J. (1986). Relación de Juan López-Morillas, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Kossoff, A. D.; Amor y Vázquez, J.; Kossoff, R. H. y Ribbans, G. W. (Eds.). *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. I, xxiii-xxx). Madrid: Ediciones Istmo.

Loureiro, A. G. (1995). Desolación y miseria del hispanismo. *Quimera*, (139), 31-36.

Madroñal, A. (2003). El hispanismo en España. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 161-76.

Malkiel, Y. (1970). Era omne esencial... *Romance Philology*, (23), 371-411.

Mandrell, J. (1993). Peninsular Literary Studies: Business as Usual. *Revista de Estudios Hispánicos*, *2* (27), 291-307.

Maurer, C. (2003). Carta desde Boston: novohispanismos. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, (33-34), 149-56.

McGaha, M. (1990). Whatever Happened to Hispanism? *Journal of Hispanic Philology*, (14), 225-30.

Menand, L. (2005). Dangers Within and Without. *Profession*, (xx), 10-17.

Menéndez Pidal, R. (1966). Carácter originario de Castilla. En Menéndez Pidal, R. *Castilla, la tradición, el idioma* (pp. 11-39). Madrid: Espasa-Calpe.

Menéndez Pidal, R. (1972). *Orígenes del español: estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo XI*. Madrid: Espasa Calpe.

Menéndez Pidal, R. (1992). *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.

Menéndez Pidal, R. (2007). *Historia de la lengua española* (2 vols.). Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Meregalli, F. (1989). Funciones y problemas de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Neumeister, S. (Ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (I, pp. xv-xx). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Moraña, M. (2005a). Introduction: Mapping Hispanism. En Moraña, M. (Ed.). *Ideologies of Hispanism* (pp. ix-xxi). Nashville: Vanderbilt University Press.

Moraña, M. (Ed.). (2005b). *Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Moreiras, A. (1993-94). Neohispanismo y política de la cultura. *Journal of Hispanic Research*, (2), 407-16.

Morón Arroyo, C. (1970). La teoría crítica de Menéndez Pidal. *Hispanic Review*, (38), 22-39.

Morón Arroyo, C. (s. f.). *El "alma de España": Cien años de inseguridad*. Oviedo: Ediciones Nobel.

Nichols, S. G. (1991). The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Culture. En Brownlee, M. S.; Brownlee, K. y Nichols, S. (Eds.). *The New Medievalism* (pp. 1-26). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Orduna, G. (1992). Medievalismo hispánico: estado actual y cuestiones de método. En Penna, R. E. y Rosarossa, M. A. (Eds.). *Studia Hispanica Medievalia II* (pp. 11-14). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina-Facultad de Filosofía y Letras.

Paden, W. D. (1994). Scholars at a Perilous Ford. En Paden, W. D. (Ed.). *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s* (pp. 3-31). Gainesville: University Press of Florida.

Patterson, L. (1990). On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies. *Speculum*, *1* (65), 87-108.

Patterson, L. (1990). Introduction: Critical Historicism and Medieval Studies. En Patterson, L. (Ed.). *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530* (pp. 1-14). Berkeley: University of California Press.

Pepperell, R. (2003). *The posthuman condition: consciousness beyond the brain*. Bristol-Portland: Intellect.

Pérez Pascual, J. I. (1998). *Ramón Menéndez Pidal: Ciencia y pasión*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Pérez Villanueva, J. (1991). *Ramón Menéndez Pidal: su vida y su tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Pickens, R. T. (2001). Postmodernism and the Resurgence of the Modern. *South Atlantic Review*, (66), 158-65.

Pietropaolo, D. (1994). Eco on Medievalism. En Workman, L. J. (Ed.). *Medievalism in Europe* (pp. 127-38). Cambridge: D. S. Brewer.

Pike, F. B. (1971). *Hispanismo, 1898-1936: Spanish Conservatives and Liberals and Their Relations with Spanish America.* London: University of Notre Dame Press.

Pino, J. M. del y La Rubia Prado, F. (Eds.). (1999). *El hispanismo en los Estados Unidos: discursos críticos / prácticas textuales*. Madrid: Visor.

Pontón, G. (2007). Notas sobre la impronta de la teoría literaria en el hispanismo. *Insula*, (725), 20-21.

Portolés, J. (1986). *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pousa, N. (1967). El hombre crepuscular. *Revista de filosofía*, (18), 41-49.

Read, M. K. (1991). Travelling South: Ideology and Hispanism. *Journal of Hispanic Philology*, (15), 193-207.

Redondo, A. (2000). Discurso de apertura del Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, profesor Augustín Redondo. En Sevilla, F. y Alvar, C. (Eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. I, XIX-XXIII). Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas-Editorial Castalia-Fundación Duques de Soria.

Reiss, E. (1989). Ambiguous Signs and Authorial Deception in Fourteenth-Century Fictions. En Wasserman, J. y Roney, L. (Eds.). *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature* (pp. 113-37). Syracuse: Syracuse University Press.

Rivers, E. L. (1992). Discurso de gracias de Elías L. Rivers, Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas. En Vilanova, A. (Ed.). *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. I, XXIX-XXXII). Barcelona: PPU.

Rodríguez Puértolas, J. (1990). Algunas características de la crítica literaria hispanista: del idealismo al apoliticismo. En Zugasti, M. (Ed.). *Estudios de hispanismo contemporáneo* (pp. 179-98). New Delhi: Embassy of Spain in New Delhi.

Rodríguez Temperley, M. M. (2008). La Edad Media en las tierras del Plata (A propósito del medievalismo en la Argentina). *Revista de poética medieval*, (21), 221-93.

Rojas, R. (1971). *La restauración nacionalista: Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.

Romanos, M. (2004). Procesos de construcción y evolución del concepto de Hispanismo desde la perspectiva de los estudios de Literatura española. *Olivar*, (5), 77-86.

Rosenblat, A. (1982). Alocuciones de la sesión inaugural. En Bustos Tovar, E. de (Ed.). *Actas del cuarto congreso internacional de hispanistas* (I, pp. XVII-XX). Salamanca: Asociación Internacional de Hispanistas.

Round, N. G. (2007). La oferta del hispanomedievalismo: lo que pasa y lo que queda. En Mariscal, B. y González, A. (Eds.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"* (I, pp. 279-302). México: Fondo de Cultura Económica.

Said, E. W. (1983a). Reflections on American 'Left' Literary Criticism. En Said, E. W. *The World, the Text and the Critic* (pp. 158-177). Cambridge: Harvard University Press.

Said, E. W. (1983b). Opponents, Audiences, Constituencies, and Community. En Mitchell, W. J. T. (Ed.) *The Politics of Interpretation* (pp. 7-32). Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Sanmartín Bastida, R. (2004). De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (22), 229-47.

Saz Campos, I. (2003). E*spaña contra España: Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Schwartz, L. (2002). De hispanismos, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia. *Ciberletras*, (6).

Schwartz, L. (2004). Discurso inaugural. En Lerner, I.; Nival, R. y Alonso, A. (Eds.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 19-23). Newark: Juan de la Cuesta.

Sepúlveda, I. (2005). *El sueño de la Madre Patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos.

Sheehan, C. S. B., M. M. (1994). The Future of Medieval Studies: A Retrospective Introduction to the Issues. En Engen, J. V. (Ed.). *The Past and Future of Medieval Studies* (pp. 6-15). London: University of Notre Dame Press.

Shumway, N. (2005). Hispanism in an Imperfect Past and an Uncertain Present. En Moraña, M. (Ed.). *Ideologies of Hispanism* (pp. 284-99). Nashville: Vanderbilt University Press.

Solomon, M. (1995). *"¿Para quién edificamos torres?"* Theory and Hispanomedieval Studies. *La corónica*, (24), 2-3.

Spadaccini, N. (2005). Afterword. Moraña, M. (Ed.). *Ideologies of Hispanism* (pp. 311-20). Nashville: Vanderbilt University Press.

Spengler, O. (1918). *Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (2 vols.). Wien und Leipzig: W. Braumuller.

Stock, B. (1990). Romantic Attitudes and Academic Medievalism. En Stock, B. *Listening for the Text: On the Uses of the Past* (pp. 52-74). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Subirats, E. (2005). Hispanic Subversions. En Epps, B. y Fernández Cifuentes, L. (Eds.). *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* (pp. 282-97). Lewisburg: Bucknell University Press.

Subirats, E. (2008). Seven Thesis against Hispanism. En Sampedro Vizcaya, B. y Doubleday, S. (Eds.). *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers* (pp. 246-59). New York-Torres Bodet, J. (1970). Alocución. En Magis, C. H. (Ed.). *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. xxv-xxxiii). México: El Colegio de México.

Tovar, A. (1970-71). Sobre la escuela de Menéndez Pidal. *La Torre*, (70-71), 75-93.

Valle, J. del (2004). Menéndez Pidal, la regeneración nacional y la utopía lingüística. En

Valle, J. del y Gabriel-Stheeman, L. (Eds). *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica ante la lengua* (pp. 109-36). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

White, H. (1992). The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory. En White, H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (pp. 261-82). Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

Wilson, E. (1977). Palabras de Edward Wilson, Presidente de la "Asociación Internacional de Hispanistas". En Chevalier, M.; López, F.; Pérez, J. y Salomonn, N. (Eds.). *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas* (pp. 14-15). Bordeaux: Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos.

Wright, R. (2010). Ramón Menéndez Pidal and the History of the Spanish Language. En Conde, J-C. (Ed.). *Ramón Menéndez Pidal after Forty Years: A Reassessment* (pp. 145-62). Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

Zakaria, F. (2009). *The Post-American World*. Nueva York y Londres: W. W. Norton.

Zuleta, E. P. de (1993). Pasado y presente del hispanismo de Hispanoamérica. En Martínez Cuitiño, L. y Lois, É. (Eds.). *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"* (2 vols.) (I, pp. 17-32). Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad de Buenos Aires.

Zuleta, E. P. de (2002). Perspectivas del Hispanismo al Comenzar el Nuevo Milenio. En Quiroga Salcedo, C. E. *et al*. (Eds.). *Hispanismo en la Argentina: en los portales del siglo XXI* (6 vols.) (I, pp. 15-20). San Juan: Editorial Universidad Nacional de San Juan.

Zumthor, P. (1979). Comments on H. R. Jauss's Article. *New Literary History*, (10), 367-76.

Zumthor, P. (1980). *Parler du Moyen Age*. Paris: Les Editions de Minuit.

Entrevista

El *Hilo Invisible de la Palabra*
Entrevista a Mercedes Roffé

Augusto Munaro*

Con varios de sus libros traducidos al italiano, inglés y francés, Mercedes Roffé es una de las voces esenciales de la poesía latinoamericana de los últimos treinta años. Su propuesta lírica articula una estrategia precisa y personal. Desde su mítico *El tapiz* (1983), *Cámara baja* (1987), *Canto errante* (2002) o más recientemente, *La ópera fantasma* (2005) y *Las linternas flotantes* (2009) son claros ejemplos de una constante indagación por el lenguaje. En ese sentido, su obra se explaya para ahondar sobre la urgencia que el contexto histórico exige, sin olvidar cuestionar siempre sus oscuros vínculos con la realidad. La poesía como espacio autónomo.

Roffé, quien reside en los Estados Unidos desde 1985, ha recibido entre otras distinciones una beca de la Fundación John Simon Guggenheim. Desde 1998 dirige el sello Ediciones Pen Press, el cual ha publicado acreditadas traducciones de poetas tan disímiles como Hélène Dorion, Haroldo de Campos, Lorand Gaspar, Anne Waldman, Attilio Bertolucci, entre muchos otros. Aquí, una entrevista exclusiva para *Gramma*, en la que habla sobre su trayectoria, que supera los 40 años.

—Su segundo libro resulta ser, sin lugar a dudas, uno de los más originales de su primera etapa. Me refiero a *El tapiz*, poemario que se editó en el fugaz aunque esencial sello dirigido por Fogwill: Ediciones Tierra Baldía, editorial que contaba con poetas particularmente transgresores como Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher.

—Es verdad. Recordar el apoyo de Fogwill en esos años es algo que siempre me llena de alegría. Incluso, antes que *El tapiz*, él había aceptado publicar en Tierra Baldía otro libro mío titulado entonces *La sagrada familia*, que finalmente no saldría a la luz hasta 20 años más tarde, con el título de *Canto errante*. Creo que poco después le di a leer *El tapiz*, firmado por Ferdinand Oziel. Recuerdo que, ni bien me dijo que le había gustado (aun cuando estoy segura de que él no utilizó esa expresión), me preguntó —con una

* Periodista egresado de la Universidad del Salvador. Colaborador de los diarios argentinos *El Día*, *Página/12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*, entre otros. Correo electrónico: augusthxx@yahoo.com.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 193-214.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

cautela absolutamente impropia del Fogwill que todos conocíamos— si Ferdinand Oziel *de verdad* había existido. Era obvio que Fogwill había entendido perfectamente el juego del autor apócrifo; pero el mero hecho de que quisiera confirmarlo fue para mí la mayor prueba de que el libro lograba en exceso el efecto que me había propuesto. Esa pregunta de Fogwill fue una especie de consagración. Tiempo después apareció *El tapiz* en su bellísima editorial, Tierra Baldía, solo que, como se suponía que Ferdinand Oziel, el autor de *El tapiz*, era un pintor argelino muerto en 1901, no podía entrar en una colección de poetas argentinos como Lamborghini, Perlongher y el mismo Fogwill. De modo que creamos una colección especial, de «traducciones»: la colección Corydon, donde anunciamos, entre otros títulos, la traducción de Amalia Sato del *Libro de la almohada*—una traducción que no vería la luz hasta el 2001, cuando Adriana Hidalgo publicó la versión completa del libro de Sei Shonagon en traducción de Amalia—. Es infinita la cantidad de juegos y complicidades que suscitó *El tapiz* —al punto de que salieran reseñas continuando el equívoco de la autoría y hasta saludando a Oziel como un nuevo Proust (!)—. Así que pienso que no es tanto que *El tapiz* haya sido, como me decía, una de las obras más originales de mi primera etapa. Es que, en cierto modo, fue una especie de performance colectiva que se extendió desde los últimos años de la Dictadura hasta la reinstauración de la democracia. Los primeros fragmentos de *El tapiz* habían surgido en 1978, pero el libro se publicó recién a fines de 1983 y en realidad fue en los últimos dos o tres años, al regresar yo de España, que la figura de Oziel empezó a cobrar vida —por decirlo así—. Así que la presentación, a fines del 83, no fue realmente la presentación de un libro, sino una de las primeras fiestas de ese momento en que se empezaba a perfilar una salida democrática. Unos meses antes habría sido impensable una celebración así, con casi toda la comunidad poética re-unida, como después de un largo compás de espera.

—¿Pero por qué razón el libro fue publicado bajo el heterónimo de Ferdinand Oziel?

—Como te decía, los primeros fragmentos de *El tapiz* surgieron en algún momento de 1978. Por varias noches, me sentaba frente a mi máquina de escribir Lettera color verde agua y dejaba que el texto se desarrollara como por sí solo. Cuando, al tiempo, volví sobre lo escrito, me di cuenta, o pensé, que esa voz no era la voz de una persona escribiendo en la Argentina de 1978. No me refiero específicamente a la Argentina bajo la dictaura. Me refiero a que no era la voz de ninguna persona escribiendo en ningún país, a fines del siglo XX. Era una voz, una estética más antigua, que en cierto modo me resultaba perfectamente fechable y geográficamente ubicable cerca de Alma Tadema, de Aubrey Beardsley, de los decadentes del fin de siglo XIX francés. Así empezó a revelarse no solo el nombre del «verdadero» autor de *El tapiz*, sino también la segunda parte del libro: el postfacio, con la biografía y un estudio crítico de la obra del pintor judío argelino Ferdinand Oziel (Orán, 1876-Poitiers, 1901). Los autores que cultivaron el recurso del manuscrito encontrado (desde el *Quijote*—de Cide Hamete Benengeli—, *San Manuel Bueno, mártir*, o *La familia de Pascual Duarte*, hasta un par de libros de autores argen-

tinos que aparecieron algo después de *El tapiz* repitiendo el recurso) cuidaron bien de que se supiera que era una estratagema, que su condición de autores no se viera afectada por una ficción que empezaba solo una vez que el lector abriera el libro. Una cosa era su incontestable condición de autores; otra era la estratagema, el tópico del manuscrito encontrado, perfectamente legítimo y reconocido dentro de la institución literaria. A mí no fue eso lo que me interesó hacer. Con el desarrollo de *El tapiz*, con el camino que el libro iba tomando por sí mismo, hasta el punto de dar nacimiento a su propio autor, yo iba aprendiendo mucho, muchas áreas de la institución literaria se me iban revelando, muchas convenciones se me iban develando en toda su vacuidad. Y, entre esas convenciones, la que se me impuso fue la del autor como nombre de tapa. Es decir, esa especie de ceguera que producen las convenciones: si ves en la tapa de un libro, preferentemente en la parte superior, el nombre de una persona, esa persona existe, es el autor del libro. Cualquier frase que venga después, en la tapa, aun si incluye un nombre de persona, es el título. Un dibujito en la parte —por lo general— inferior de esa misma tapa es el nombre de la editorial, etc., etc., etc. Lo que estaba en juego era un haz de indicios que configuraban un criterio de autoridad basado por completo en el aire, ya que nada de lo que esos indicios señalaban tenía por qué tener un referente real. De modo que mi nombre quedó en esa categoría ambigua que es —dentro del mismo sistema de convenciones— la de persona «al cuidado de» la edición del libro —algo aun **más ambiguo tratándose de una (supuesta) traducción de un original francés (argelino) cuyo traductor nunca se mencionaba—. La primera sorpresa se produjo cuando, poco después de la presentación, recibimos una tarjeta de** la SADE agradeciéndole «al Sr. Ferdinand Oziel el envío de su libro». Con el tiempo, el éxito del equívoco se fue comprobando de modos mucho más sutiles. Y hoy mismo, si alguien busca en los catálogos de la Biblioteca del Congreso, de Washington D.C., o en la Biblioteca Nacional de Australia, en Canberra, encontrará *El tapiz* consignado bajo el nombre de su autor: Ferdinand Oziel (1876-1901).

—Parece una *boutade* borgeana...

—Totalmente. Por entonces, a pocos se les escapó la relación Ferdinand Oziel-Pierre Menard. ¡Algunos hasta llegaron a insinuar que habían sido amantes! Algo que —como te imaginarás— nunca me importó desmentir.

—Ferdinand Oziel, según el postfacio del libro, era pintor de profesión. ¿Sintió que creando este personaje podría cuestionar la plasticidad de las palabras desde otra perspectiva menos fónica?

—Creo que en *El tapiz* la plasticidad que se pone a prueba es la de la oración. La de la sintaxis. Es casi como una exploración de hasta dónde se puede desarrollar la oración (al menos en español y en francés —la lengua supuestamente original de *El tapiz*—) y seguir manteniendo el sentido. Obviamente, muchos autores antes habían jugado con la idea de una oración abierta, fluida, como el fluir de la conciencia, etc. Pero ese no era mi propósito. Mi indagación pasaba por la idea misma de oración como estructura

con un principio y un fin, con una puntuación estrictamente canónica, que redundara en la exactitud más que en la ambigüedad o multiplicidad de sentidos. De qué modo mantenerse dentro de una estructura y desarrollarla al extremo sin que pierda el sentido y, más importante todavía, sin que se pierdan los matices de los distintos sectores —las estructuras menores que la componen—. Esa recuerdo que fue una de las áreas de exploración y de goce estético, al menos para mí, mientras estaba escribiendo esas páginas. En otro nivel, la plasticidad de la palabra también era crucial. Cada palabra —o más bien, ciertas palabras en el devenir del discurso— debía sentirse como una gema perfectamente incrustada, engarzada, en esa materia igualmente noble que era la frase. Y luego, claro, en el nivel de lo representado, se trataba de reproducir jirones de un tapiz. Y en este estadio hay que reconocer que la **écfrasis** pareciera llevar por sí sola a un nivel, a un grado de plasticidad que textos de otros subgéneros no tienen —o no necesariamente tienen—. Es como si la **écfrasis** misma llevara a un cincelado de la frase que parecería serle propio, o al menos habitual. Igual, el postfacio introduce una ironía cuando dice que los textos reunidos como *El tapiz* probablemente no fueran más que unos apuntes tomados por el pintor para desarrollar después de manera gráfica. Es como el final de *San Julián el hospitalario*, cuando Flaubert cierra su texto impresionantemente complejo y bello diciendo: «esto más o menos representaba el vitral de la iglesia de...», negando en la última frase el extremo grado de literariedad que hace de ese relato un texto único. Es la materialidad específicamente literaria lo que esas frases fingen negar.

—El libro está escrito en prosa y en forma «cercenada». ¿Fue elaborado así para agudizar el irracionalismo radical de su discurso?

—No. Como te comentaba, el libro se escribió durante la Dictadura militar. La escritura aparece cercenada como doble alusión: a la censura y al cercenamiento de los cuerpos. En esa época, si entrabas a las oficinas de una revista o de un diario, lo que veías eran fotos con ciertas partes cruzadas por una bandita negra. La tapa de *El tapiz*reproduce ese gesto de censura: «el tapiz» es un cuadro de Rubens en el que los senos y otras zonas pudendas de los personajes aparecen atravesados por la bandita negra de la censura. Tampoco los cortes del texto aparecen en lugares arbitrarios. Aparecen precisamente allí donde la escena podría interpretarse de maneras diametralmente opuestas, dependiendo de cómo siguiera el texto de no haber sido censurado. O sea la censura produce sentido, o lo suspende, o lo pervierte. Cada corte es, pues, una herida en el cuerpo del poema, una desgarradura, un cercenamiento. En otro orden, los cortes que el prólogo explica que se deben a la censura ejercida sobre la edición francesa de 1910 se representan con puntos suspensivos entre paréntesis. O sea que, a otro nivel, lo que continúa es el cuestionamiento de las convenciones de la institución literaria. Son los puntos suspensivos que «enaltecen» con su rigor las ediciones de las obras de Hesíodo, o Safo, o los presocráticos... Son esa doble marca de autoridad: la de la antigüedad de la obra y la de la erudición del filólogo —el iniciado cuyo saber la pone al alcance de los legos—.

—En él hay una sensibilidad voluptuosa en el uso de las palabras, un sensualismo que mezcla elementos visuales y táctiles. Lo que generalmente, en cualquier texto, figura de trasfondo como detalle circunstancial —casi banal—, en *El tapiz* cobra absoluta relevancia, pasando a un primerísimo plano transformado en extraña (trabajadísima) artificialidad. ¿Cómo surgió la necesidad de plantear esa alucinada mirada interior?

—Creo que es, precisamente, parte de la estética decadente y, más aun, de la estética simbolista. En el contexto de una estética realista, el detalle es lo extra, lo superfluo, es lo banal que «adorna» la cosa real, concreta. En el contexto de una estética simbolista, el detalle confluye en la configuración del símbolo, el detalle es parte del símbolo, su materia constitutiva. Por eso tiene una relevancia que, en otro contexto, no tiene. *La Quimera* o el *Orfeo* de Gustave Moreau no están «adornados»: son eso, esa «proliferación»— digamos— es su esencia. Como tampoco los personajes de Puvis de Chavannes están «desnudos»: son eso, ese despojamiento es su esencia.

—Resulta inobjetable: la pintura tiene cierta implicancia en su obra.

—Mucha, a decir verdad. Aunque no en todos los libros aparezca de manera igualmente clara, en algunos la pintura se vuelve un motivo central. Lo es en *El tapiz* **y lo será después en** *La ópera fantasma*, donde hay toda una sección, «Teoría de los colores», de poemas elaborados a partir de obras visuales.

—Con frecuencia acude a mecanismos como la sinestesia para sugerir ciertos efectos estéticos determinados. ¿Por qué tiende a combinar sentidos diferentes?

—En *El tapiz,* particularmente, el cruce de imágenes sensoriales tiene que ver con un querer mantener siempre vivos los distintos niveles de representación: por un lado, están, claro está, todos los sentidos asociados a las escenas bordadas en esos jirones de tela. Por otro, está el hecho de que ese tapiz se borda con resto de flores y otras materias orgánicas, las cuales de por sí tienen su propia carga de efectos sensoriales. El juego entre los dos niveles de representación creo que contribuyó a estar siempre alerta a todo lo que se estaba conjugando en cada escena, a nivel sensorial. Por el contrario, la contraposición entre esos dos niveles de representación —el que da cuenta del «marco» del tapiz, la monja bordando sus propios hábitos (polisemias aparte), y el que da cuenta de lo que se borda en cada tramo— me obligó, en cierto momento, a hacer una rigurosa selección de lo escrito hasta entonces. Esa reducción pasó por una rigurosa reconsideración del devenir temporal, es decir, que, si bien en el nivel del marco era absolutamente aceptable y necesario que hubiera un transcurso temporal, incluso un levísimo esbozo de relato, en las escenas bordadas no era posible que el transcurso del tiempo tuviera un estatuto similar. Es decir, habría podido tenerlo dentro de una estética quattrocentista, pero no en el contexto de una estética finisecular —y menos aun desde nuestra propia experiencia de lectura de una propuesta plástica en tanto que hijos de nuestra propia época—. De modo que no hubo Puertas de Paraíso en *El tapiz*. Una vez que lo vi, me sentí impelida a someter todo el trabajo a un verosímil o, al menos, a un tipo de lectura de la imagen que no podía

ser otro que el de mi época. Pero fuera de esa experiencia, fíjese que nunca habría dicho que en mi poesía hubiera una mayor confluencia de imágenes que en la del común de mis pares. Especialmente porque nunca estuve de acuerdo en asociar la poesía a las imágenes. Creo, sí, que la poesía es un discurso particularmente denso en *figuras* retóricas; no en imágenes específicamente sensoriales, que son una ínfima parte del amplísimo abanico de recursos de los que la poesía hace uso.

—¿Qué significó para usted el pintor bordelés Odilon Redon en la elaboración de su poética?

—La obra de Odilon Redon fue un descubrimiento muy temprano en mi vida. Sin embargo, puedo pensar en décadas enteras en que no podría decir que sintiera la presencia de Redon como algo cercano, vivo, presente, que me acompañara. Tal vez por eso hablaría más bien de un reencuentro, que se produce poco antes de escribir *La ópera*..., probablemente oficiado por la lectura de *Journal d'un artiste*, en el que Redon no solo recuerda paso por paso su formación, sino en el que, de algún modo, resume su poética, su concepción del arte, y su *modus operandi*. Allí él dice que toda su formación inicial fue lo que le permitió llegar a lo invisible a partir de lo visible. Es decir, hacer presente lo invisible confiriéndole ciertos estatutos «formales», anatómicos, solo comprobables en lo visible, en lo real cotidiano. Por eso podría decir que más que oficiar de base para la elaboración de mi poética, lo que sucedió fue una especie de reencuentro de un alma afín cuando cierta forma de mi propia poética ya estaba lo suficientemente consolidada para poder encontrar en Redon no tanto un maestro, como un antecedente. Redon aparecía en el cruce de varias estéticas que a mí me interesaban especialmente, desde los prerafaelistas a los nabis, los simbolistas y hasta un primer expresionismo. También se dieron varias coincidencias que me permitieron ir acercándome más y más a las obras de esa época, incluida la de Redon. En el 2000, el Guggenheim traería la exposición *1900*. Y a mediados del 2001, el Metropolitan Museum montó la muestra de los nabis, *Beyond the Easel.* Si bien es cierto que, cuando esas obras llegaron a NuevaYork, mis poemas ya estaban escritos. Lo sé porque recuerdo estar viendo los cuadros pensando en los poemas y, en algunos casos, reprochándole a la edición Flammarion que les hubiese conferido a algunas de sus reproducciones una luminosidad, un resplandor, al que el poema aludía, difícil encontrar en el cuadro original. O, pienso ahora, era como si el cuadro se hubiera oscurecido y el poema hubiera estado ahí para recobrar la luz que tal vez había tenido en sus primeras horas de vida. Y luego, la Beca Guggenheim, que obtuve en el 2001, y un viaje a la Bienal de Poesía de Lieja, en que participé en el 2003, me procuraron dos brevísimas estadías en París, que a su vez me permitieron pasar bastante tiempo en el Musée d'Orsay y en el Museo Gustave Moreau. Y en el 2005, el MOMA trae la muestra *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon.* Fue muy gracioso porque en el *New York Times* salió una reseña de la muestra diciendo que, si bien era la muestra más grande del artista que había llegado a NuevaYork hasta la fecha, comparada con la obra de Barnett

Newman, la obra de Redon era realmente pequeña, ya que toda la muestra del MOMA —decía el crítico— bien podía caber en un cajón. Creo que esa nota fue algo como un hito histórico para mí. Algo que me confrontó con una vulgaridad muy extrema.Y nada menos que viniendo de un periódico capaz de movilizar cientos de miles de personas a ver una muestra o a consagrar a un autor. O, lo que es aun peor, a tener tal o cual percepción de un país, o de un momento histórico. Bueno, en fin, nada que no supiéramos. Pero no sé por qué, esa mirada tan burda sobre Redon me afectó muchísimo.

—¿Y luego?

—En algún momento del 2005, cuando me encontraba traduciendo el *Journal d'un artiste*, di con la primera edición en francés de unos relatos de Odilon Redon que acababan de publicarse en Gran Bretaña, en una colección de ediciones académicas. La pido, la leo, y enseguida interrumpo la traducción del *Journal.* De acuerdo con mis editores de Bajo la luna, para quienes preparaba el *Diario*, paso a internarme en la traducción de esos relatos y, más profundamente, en toda bibliografía que pudiera acercarme a la vida y la mentalidad de este hombre. Y yo creo que, entre tantos proyectos que empiezo y a veces no termino, lo que más me mantuvo unida a la traducción de Redon fue no solo ir develando los principios que sostenían su obra, sino ir descubriendo la vida cotidiana de una buena persona, de un tipo leal, que tuvo que luchar contra los prejuicios pueblerinos y familiares que lo rodearon hasta muy entrado en la adultez, en que parecería que logra sacarse de encima toda esa lacra, como quien se quita de los hombros un abrigo oscuro, pesado y asfixiante. Es el momento en que su obra pasa del carboncillo al color.

—Sin lugar a duda, la obra de un consumado simbolista. Específicamente, y sin desear adscribirla a ningún movimiento, ¿cuál es su relación con el simbolismo? ¿Se identifica con algunos de sus preceptos teóricos?

—Sí, sin duda. Y la verdad es que no me molestaría nada esa adscripción. Creo que incluso podría trazarse una línea en la poesía hispanoamericana de los últimos treinta o cuarenta años, que uniría algunas voces igualmente afines a esa estética, aunque nunca se lo hayan propuesto de una manera consciente, o programática. Lo que sucede es que, al igual que en mi caso, no toda la trayectoria de un poeta o de un artista se adscribe a los mismos postulados con la misma intensidad una vez que ya se ha pasado veinte o treinta años de práctica, de construcción de una obra. En mi caso, por ejemplo, el grado de adscripción al simbolismo (o a un neo-simbolismo, si se quiere), de un libro como *Cámara baja* o *La noche y las palabras*, no puede compararse al que se alcanza en *Canto errante*, o *La ópera…*, o incluso *Las linternas flotantes*. Del mismo modo, diría que ciertos sectores de la obra de Raúl Zurita o de Marina Arrate, o de Patricia Guzmán o de María Auxiliadora Álvarez, del primer Diego Jesús Jiménez o de Juan Carlos Mestre denotan una concepción del símbolo en la línea en que lo entendieron Mallarmé (quizás más en sus escritos teóricos que en su poesía), Redon, Verhaeren, Carlos Schwabe, Delville… En este sentido, creo que los principios se pueden reducir a unos lineamientos muy básicos,

muy amplios, similares a aquel «por lo visible a lo invisible» que postuló Redon. A la vez, la frase podría muy bien invertirse, ya que aquí lo invisible no significa lo irreal, lo inexistente, sino lo real en el sentido de *la realidad última*, de lo no-contingente. De modo que «por lo visible a lo invisible» significa también «por el cuidado de la forma a la trascendencia del sentido».

—Desde el punto de vista poético, ¿el simbolismo es únicamente un modo de manifestarse en oposición a la descripción objetiva?

—Una descripción objetiva bien puede estar al servicio de una concepción simbolista; basta con que el objeto que se describe tenga su referente en un área ética o emocional o ideológica y no quede aferrado a su modelo inmediato, material. Por eso decía antes que el detalle que constituye el símbolo es de otra índole que el detalle que adorna las cosas en las estéticas realistas. En un caso y otro, el detalle puede estar ahí, puede ser el mismo incluso; pero su función es otra.

—Creo notar que en su poética hay un mayor énfasis en el poder evocador de la palabra que en su efecto comunicativo.

—Lo que pasa es que el poder evocador de una palabra *es* su fuerza comunicativa. No se oponen. Se comunica por medio de la evocación. Lo cual quiere decir que lo que se comunica no es lineal, no es unívoco, no está autoritariamente impuesto desde el emisor, porque en última instancia el emisor tampoco se siente dueño del sentido. Es como si lo que se comunicara fuera una evocación, que se comparte, para que produzca en el otro —el lector, el espectador—el mismo grado de riqueza, de amplitud semántica, que tuvo en ese primer destinatario, el poeta, el pintor. Esa ambigüedad, esa amplitud, esa convivencia de matices es precisamente lo que caracteriza al símbolo moderno —tal como lo entendieron, a fines del XIX, las estéticas que estamos recordando aquí—en contraposición con el símbolo tradicional, unívoco, traducible, que es la base de la alegoría y de la actitud didáctica en general. El pintor, el poeta, el músico simbolista comparte una visión (un vehículo estético) que es también una duda (una pluralidad de sentidos posibles). La sorpresa es compartida, la evocación no se aplana, no se mata, no se clausura, sino que se la trata de transmitir lo más cercanamente posible a como se la recibió: como una vibración y como enigma.

—¿Cuál es la implicancia que juegan los sueños, lo espiritual y en especial lo imaginativo en su estética? ¿De qué modo estructuran su poesía?

—Probablemente sea un error mío, pero para mí la imaginación incumbe al área de la ficción, de la narrativa. Jamás pensaría que la poesía tiene nada que ver con la imaginación, por ejemplo. Tampoco creo que la música se beneficie de lo imaginativo. Sí una puesta en escena, o el argumento de una ópera o un drama. Y sin duda la pintura. Pero me cuesta relacionar la poesía con la imaginación. Seguramente sí la poesía épica. Pero no la lírica. Tal como yo la entiendo, la lírica me parece tan poco tributaria de la ficción como de la autobiografía. En cuanto a los sueños, es un área en la que siempre me intereso. Mantengo,

esporádicamente, un diario de sueños. E incluso he recibido una beca para desarrollar un proyecto sobre la base de relatos oníricos, propios y ajenos. También creo que he leído todo lo habido y por haber acerca de los sueños (excepto los diccionarios, claro). Aun así, tengo que admitir que a mi poesía los sueños han entrado de una manera muy discreta: alguna situación fugaz, alguna frase hipnagógica. Pero no mucho más. En cambio, lo espiritual lo es todo. Quiero decir, incluye lo anterior, pero también incluye la historia, la sensibilidad, los sentimientos, la memoria, la ideología... Todo lo que hace al ser humano como tal.

—Cuatro años después de publicar *El tapiz*, en 1987, publicó *Cámara baja*, libro que recurre a las formas dialogales. También late en sus páginas un tono religioso. Asimismo, como observa Mirta Rosenberg en el prólogo a la segunda edición, en su libro hay cabida para ciertas rimas infantiles y el absorber ciertas frases hechas, aquellas que flotan en el inconsciente colectivo. ¿Cómo logra ese vínculo entre registros tan diversos y el mantener (con sus miradas y sonidos) un equilibrado sentido lírico?

—Es probable que ese efecto de equilibrio nazca de la convicción de que no hay palabras o frases poéticas y palabras o frases que no lo sean. Es algo parecido a lo que hablábamos con respecto a la descripción del objeto material o la inclusión del detalle. Todo depende en función de qué esté cada cosa. Esa estética de convivencia, de mixtura, ese discurso dialógico, tan típico de *Cámara baja*—en el que entraban tanto restos de San Juan de la Cruz o de Quevedo, como de Violette Leduc o Djuna Barnes, además de giros coloquiales y huellas de conversaciones—, va a continuar en otros libros míos. En el primer poema de *La noche y las palabras*, por ejemplo, se habla del «ángel caído / del catre». Una frase hecha de raigambre religiosa («el ángel caído») se entrelaza con una frase popular muy específicamente argentina, o quizás porteña. La misma frase podría resultar baja o chocante en otro contexto; pero el contexto, el ritmo con que se enlaza a las otras palabras, la direccionalidad del sentido, hacen que aquí no lo sean. Creo que lo que lo unifica es una especie de intencionalidad general del discurso. O tal vez, algo que mejor llamaría una «tensionalidad» **general: una tensión, una tonalidad, una dominante de sentido, si se quiere, que no se niega a abarcar más de un registro de habla, más de un nivel de lengua.**

—¿Cree que *Cámara baja* inició una nueva fase en su poética?

—En cierto sentido creo que cada libro mío inicia una poética distinta. Pero es cierto también que algunos libros están más unidos entre sí que otros. Por ejemplo, *Cámara baja* y *La noche y las palabras,* o *Canto errante* y *Memorial de agravios*—a pesar de mediar más de veinte años entre la composición de uno y otro— son libros que, por lo general, pienso como haciendo *pendant*, como cercanos. Pero claro, si pensamos que el libro publicado inmediatamente antes de*Cámara baja* es *El tapiz,* sería difícil negar que *Cámara baja* inicia otra estética.

—Buena parte de *La noche y las palabras* está articulado por un epígrafe de algún poeta (Eugenio Montale, Enrique Molina, William Carlos Williams, por ejemplo)

seguido por un texto en prosa de su autoría, producto de esa cita. Esta arquitectura revela un procedimiento; un modo de leer y, a su vez, de regenerar la poesía. ¿Cómo y por qué acudió a esa elección dialéctica?

—El procedimiento de concebir un poema como desarrollo de una cita, de un epígrafe, siempre me atrajo. Sin embargo, es algo que, en la práctica, por lo general, no me resulta. El modo de composición de *La noche y las palabras* no siguió precisamente ese camino, sino otro, mucho más frecuente en mí, que es —como le comentaba en el caso de Redon— encontrar poetas, artistas, frases u obras afines luego de la composición del poema —o, como en el caso de los simbolistas y los nabis, después de la elaboración de una poética—. *La noche y las palabras* tiene tres partes, y cada una dialoga —se podría decir—o tiende en direcciones distintas. Los tres preludios que inician el libro, creo que tienen aún mucho de la poética de *Cámara baja* —la inclusión de distintos registros, que usted señalaba, la apropiación y reelaboración de citas, los motivos propios de un discurso oscuramente «enamorado», como diría Barthes—. En la segunda parte, «Motivos para escribir», se dialoga, creo que por primera vez en mi obra, directamente con una obra musical, de la que la sección toma el título: *Motives for Writing*, de Win Mertens. Allí es también donde aparecen esos epígrafes que comentabas, ubicados siempre en página par, como una síntesis o un contrapunto del poema que le sigue. Y a la última parte, sobre todo al último poema, la veo como inaugurando ya el desmoronamiento de un mundo y de una fe en la palabra, lo que se desarrollará por completo en el libro que le sigue, *Memorial de agravios*. Esas son las tres secciones del libro, cada una relacionándose con distintos sectores de mi obra —ya escrita por entonces o aún por escribirse—o de otros, incluso de otros lenguajes, como la música. Pero mientras la música de Win Mertens fue, sin duda, un punto de partida para los poemas de esa sección, los epígrafes vinieron a posteriori, cuando los poemas ya estaban escritos y el libro todo tenía ya su propia tonalidad. Ahí los epígrafes llegaron para subrayar algún punto del poema, para añadir un matiz, para ampliar su caja de resonancia y, claro está, para contrarrestar esa peligrosa tendencia de cierto tipo de lectura a consolidar un *yo* a partir del poema. Para diluir ese esbozo de *yo* en otros, con otros.

—Con *La noche y las palabras* vuelve —aun con mayor insistencia— el modo de incluir varias lenguas en un mismo poema. ¿Cuánto tiene que ver esta tendencia con su experiencia de poeta nómade?

—Creo que se trata más bien de lenguas literarias, lenguas apropiadas en experiencias más bien sedentarias, como son las lecturas, los estudios. En ese sentido, creo que se podría hablar de una poeta nómade en tanto la educación que recibíamos, en Buenos Aires, en la época en que yo estudié, era muy amplia: literatura argentina, latinoamericana, española, otras dos en idiomas extranjeros (en mi caso, inglesa y francesa), tres cursos de griego y cinco de latín... En fin, la verdad es que, antes de subir al primer avión, ya habíamos recorrido mucho mundo, en lo que a literatura se refiere. En mi caso, muchas más

complicidades vienen de mis lecturas que de viajes o permanencias en otras lenguas. Pero claro, podría hablarse de un nomadismo cultural y, en ese caso, claro que me reconocería como poeta nómade.

—El miedo, la ausencia y el dolor adquieren una presencia ineludible en este libro. Estados que entretejen la voz crispada, poblada de símbolos oscuros. ¿Qué connotación tiene la noche en su obra lírica?

—Obviamente, en muchos contextos la oscuridad y la noche suelen tener una enorme carga negativa. En mi obra, en general, creo que la noche asume connotaciones muy distintas, según el contexto. Fijate que en el último poema de ese libro, «La noche y las palabras», la noche se presenta como un símbolo bicéfalo. Por un lado, y desde las primeras líneas, se reconoce como el lugar, el espacio, del falseamiento de la palabra, del vaciamiento moral de toda palabra a la que no acompaña, no respalda, la responsabilidad del sujeto que la emite. Sin embargo, cuando el poema está a punto de cerrarse, la noche reaparece pero ya como noche clara, como noche luminosa, como una noche cuya dignidad no se empaña por acción de la palabra hueca. La noche aparece como lo que está más allá de esa economía —por decir mezquina— de ciertas hablas. Así que ahí, en un mismo poema, ya tendríamos dos funciones muy distintas de esa palabra —«noche»—. Incluso es probable que, en el conjunto de mi obra, la noche aparezca más frecuentemente como símbolo de algo profundamente intenso y bueno y desalienador. Como la noche oscura del alma que, en definitiva, no es sino una noche luminosa. En relación con tu pregunta, fíjate que, precisamente, acabo de darle título a una antología de mi obra que saldrá en Monte Ávila en el 2012, y después de mucho pensar y repensar, el título que quedó fue *Mansión nocturna*.

—¿Por qué?

—La palabra «mansión» remite de alguna forma a la idea de un espacio lujoso no exento de misterio.

—Como un hogar...

—Sí, pero donde la historia, la memoria, los ecos, los fantasmas tienen su lugar a la par que los habitantes vivos, contemporáneos, que la transitan. Un poco a la manera de esa «mansión» a la que regresa Malte Laurids Brigge solo para encontrarse con los más silenciados fantasmas de su estirpe. Y «nocturna» porque es la noche la que ha dado lugar a lo mejor de mi poesía y de mis lecturas. Y además porque no deja de formar, con la palabra «mansión», algo así como un zeugma —aun cuando no lo sea exactamente—. Un zeugma en la medida en que una mansión, un edificio, una construcción cualquiera, no es ni nocturna ni diurna. Ese adjetivo está adscribiéndole al nombre algo que, definitivamente, es de otro orden, de otra naturaleza. Ese tipo de cruces me parece importante. Pero para volver a tu pregunta, la palabra «noche» puede tener tanto la carga habitual de privación, oscuridad, desolación, miedo... o, como se deriva de toda la tradición romántica, si se quiere, la connotación de ese cruce espacio-temporal donde el roce con lo

otro, la intuición de lo otro —de la otra orilla, diría Paz; de la otra ladera, diría Dámaso Alonso— se hace posible. En este sentido, la noche es el espacio propicio para la visión —la intuición—, en la que el silencio favorece la agudización de la capacidad auditiva y, con ella, el acercamiento a un ritmo, a una música, no-de-aquí, no contingente.

—¿El ojo o el oído imperó a la hora de articular el enfoque para este poemario?

—Yo creo que en mi trabajo siempre es el oído lo que impera. Más aun, creo que para escribir un poema es el oído lo que debe de imperar (y ya ves que no lo digo como preceptiva, sino como suposición). Por alguna razón asocio el ojo a la imaginación (aun los ojos interiores de los que hablan los místicos), esa imaginación que veo como causa eficiente de la narrativa de ficción, pero cuya función en la poesía lírica me cuesta dilucidar. Para mí la poesía no implica una relación con lo imaginario, sino con lo real, con lo único real, quiero decir, no con la realidad, sino con la realidad última. Pero esa realidad última no se hace presente sino como ritmo. Por eso digo que, si bien no en su totalidad pero sí en una proporción importante, el poema empieza como frase o, más bien, como un fraseo, aun si todavía las palabras no han venido. El ritmo aparece como una categoría, digamos, que quizás solo después se materialice en palabras, o quizás no. Esa es una búsqueda dolorosa. No la de la palabra «exacta» como podría darla un diccionario, sino la de la palabra que «caiga», que «encaje» exactamente en esa categoría, en ese patrón que en una primera instancia es ritmo puro, puro sonido. Con *El tapiz*, en cambio, no fue así. Creo que en muchos casos, en muchos fragmentos, la visión, la imagen plástica, la situación incluso, llegó a aparecer antes, si no al mismo tiempo, que la andadura de la frase.

—*Canto errante* tardó más de una década en ser editado. ¿Por qué esa demora?

—Sé que estás tratando de ser discreto, pero tardó más de dos décadas en publicarse. Y creo que esa decisión fue una de las más lúcidas que tomé en mi vida. Escribí *Canto errante* un poco en Buenos Aires y todo el resto en Madrid, entre 1978 y 1979. Cuando volví a la Argentina, a los pocos meses, creo, o al año, Quique Fogwill aceptó el libro para publicarlo en Tierra Baldía. Y cuando ya teníamos hasta diseñada la tapa, con la inconsciencia y la lucidez que nos da tener 24 años, no encontré nada mejor que pedirle que no lo publicara. Y creo que fue el mejor movimiento que pude hacer. Lo que yo sentía era que ese libro saldría después de la publicación de un libro apócrifo —*El tapiz*—, o sea, un libro que no se había publicado con mi nombre. *Canto errante*—titulado entonces *La sagrada familia*—iba a ser el primer libro mío que se publicara en Buenos Aires —ya que el primero, titulado *Poemas*, se había publicado en Madrid—. La voz que más insiste en *Canto errante* está tan distante de mí como la voz que hablaba en *El tapiz*. Pero yo no le había creado a esa voz un caudal de existencia como le había creado, en el caso de *El tapiz*, en la persona de Ferdinand Oziel, y tampoco era mi interés ni era el caso hacerlo, ya que *El tapiz* había llegado en su experimentación tan lejos como podía llegar; el impulso que animaba *Canto errante* era completamente otro. O sea que, para decirlo burdamente, había un riesgo grande de que esa voz que hablaba en *La sagrada familia*

(ahora, *Canto errante*) se tomara lisa y llanamente como mía, como la voz de Mercedes Roffé, poeta joven argentina, amiga de los neorrománticos (lo cual era totalmente cierto), neorromántica ella misma, como bien prueba este libro (lo cual era completamente falso). Así que, ante ese riesgo, ante la posibilidad de que se asimilara la voz del poema a la voz del poeta —error en el que tan frecuentemente cae el discurso crítico—, decidí que el libro no se publicara. Y no se publicó, felizmente, hasta veinte años más tarde, cuando ya se habían publicado otros libros míos, desde otras voces, otras estéticas, es decir, en un contexto en el cual la voz que habla en *Canto errante* se sostiene como una construcción más, o como una «aparición» más si se quiere, pero en todo caso, en nada asimilable a una persona real, histórica, concreta.

—Su obra lírica se transfigura en un espacio simbólico dinámico, que funciona como sistema asociativo, gracias a enumeraciones sinonímicas, y repeticiones semánticas y rítmicas (aliteraciones, rimas internas, etc.). El ritmo de este libro parece estar marcado por una respiración visual. ¿Hay otra densidad en las imágenes?

—Es interesante que hables de «respiración visual» porque creo que la frase, atípica en sí misma, conjuga dos elementos que, desde mis primeros libros, yo veo muy unidos, que son el ritmo (la respiración) y el espacio (el diseño que crea el poema sobre la página). Ya desde *Cámara baja* se me hace consciente que el poema debe serle presentado al lector como una partitura musical, es decir, como una transcripción donde no solo las notas (la melodía) importan, sino también las figuras (el tiempo, la duración de esas notas) y, claro está, los silencios. El silencio. Fundamental en la poesía, tanto como la palabra. En esta línea es que elaboro un sistema en el que los espacios tienen un valor relativo, sirven como indicios para la medición de las pausas y, en conjunto, del ritmo, o mejor dicho, de los distintos ritmos que hacen al poema. Por eso me interesa marcar la diferencia entre mi concepto de musicalidad y el concepto de musicalidad en el marco de las formas fijas. En mi caso, lo que me interesa es la musicalidad que permite y que hace al verso libre, es decir, un ritmo imposible de repetir en dos poemas distintos, o en dos secciones de un mismo poema. De esa diversidad rítmica es que surge precisamente la musicalidad, la sonoridad que me interesa. Y para que no quede como algo inmanente, que solo el autor conozca, para que esa musicalidad se transmita, para que esa musicalidad sea decodificable por el lector, lo mínimo que se puede intentar es dar indicios de ella en la página misma, en el corazón del poema, porque de eso se trata: del poema mismo, de la esencia de cada poema en particular, del mismo modo en que son su esencia las palabras. En la época en que yo estaba trabajando en esta notación, la poeta inglesa Denise Levertov, radicada en los Estados Unidos, estaba investigando esa misma notación en ensayos como «On the Function of the Line» o «Technique and Tune-up», ambos de 1979. En Argentina, aun sin teorizar al respecto, creo que otros poetas sintieron más bien la tendencia a expresar esa irregularidad rítmica a través del encabalgamiento. Si bien es cierto que el encabalgamiento, repetido como recurso, vuelve a dar un ritmo casi regular, previsible, cierto

es también que, en todo caso, se trata de un ritmo más sincopado, más asmático o más ansiógeno, que el ritmo tradicionalmente regulado por el corte de verso. *Canto errante* fue escrito entre *El tapiz* y *Cámara baja*. De modo que sería correcto considerarlo mi primera experimentación en materia de la relación ritmo y espacio.

—La superficie visual en cualquier poema de este libro es absolutamente cambiante: zigzaguea. El tono general recuerda en cierta forma a *El cementerio marino*, mientras que el modo irregular de utilizar las mayúsculas, los puntos y las comas remite a los textos de E. E. Cummings.

—Como te decía, para mí, cada poema tiene su ritmo, irrepetible en otro poema. Por eso su diseño en la página resulta necesariamente distinto. A la vez, creo que en mi caso no tiene tanto que ver con la función de ruptura que tenían los cambios tipográficos para las vanguardias de principios del siglo xx. Para ellos, esas rupturas, al igual que la valorización del poema en prosa, tenían que ver con una voluntad de desembarazarse de lo que experimentaban como un corsé, que eran las preceptivas tradicionales, tanto gramaticales como específicamente poéticas. En mi caso no se trata ya de esa ruptura. Las rupturas que promovieron las vanguardias, cuando yo empiezo a escribir, ya están totalmente internalizadas en el poema —al menos en los poemas que me interesan, en los que leo y en los que estoy escribiendo por entonces—. De lo que se trata es de dar un segundo paso e intentar una codificación, una manera de transcribir ese nuevo sistema rítmico de modo que resulte comprensible también para otros. Una forma de notación que dé cuenta no solo de las palabras, sino también del ritmo particular que las palabras adquieren en el poema —un ritmo tan constitutivo del sentido como las palabras mismas: de allí las pausas, tan buenas transmisoras de la ironía, del doble mensaje, de la ambigüedad...—. En cuanto al tono general que asocia a *El cementerio marino*, creo entender por qué. *El cementerio marino* es una de las obras cumbres del simbolismo. Allí la asociación, el encadenamiento de una imagen fuerte tras otra va desarrollando un altísimo periplo en el que no faltan las alusiones a motivos culturales muy acendrados en la tradición europea. Es probable que algo similar pudiera decirse de *Canto errante*; aunque, a decir verdad, yo lo veo como un poema —en realidad, un solo poema— bastante más accesible que eso. De todos modos, el simbolismo, sin duda, está, y las imágenes, como señalás, es cierto que probablemente sean mucho más fuertes, más definidas —más sostenidas incluso— que en otros libros míos. Como le comentaba antes, fue un libro que empecé en Buenos Aires y terminé en España, a fines del 79 —sin contar los veinte años de decantación que sin duda lo beneficiaron tanto como la etapa más directamente creativa—. En esa época yo transitaba por un corpus de lecturas que, seguramente, deben de haber influido mucho más de lo que yo lograba advertir en ese momento. Entre esas lecturas estaba la traducción al español de todas las tragedias griegas. Pero también estaban Bataille y la voz oracular de Olga Orozco. De modo que creo que había muchas fuentes de las que derivar esa voz —que sí, llamaría profética— que resuena con frecuencia en *Canto errante*. Y cuando

digo profética hablo de un tono, claro está, independiente de cuánto esa proferición se fuera a acercar, finalmente, a la verdad histórica. Es la voz profética —pero no como la de los profetas bíblicos o la del oráculo délfico, sino más bien como la de Casandra, la desoída—. Creo que esa falta de autoridad (genérica, si se quiere) también está inscripta en el poema. Y tal vez sea esa falla, ese fracaso (fatal para todos) lo que mejor logre anclar todo el poema en el ámbito de la tragedia.

—Ese mismo año, en el 2002, usted publicó también *Memorial de agravios*. ¿Qué fue lo que alimentó la propuesta central de ese libro?

—«Memorial de agravios» es un término legal. Se refiere a un tipo de documento de origen feudal, que luego se usó en América durante la Colonia. De hecho, el documento más antiguo que se conserva del catalán es un memorial de agravios. Este tipo de memoriales se escribían para denunciar las crueldades o malversaciones del señor (durante el feudalismo) o de las autoridades en América (durante la Colonia). ¿Ante quién se denunciaban estos abusos? En la Edad Media, ante otro señor, más poderoso que el inmediato que había cometido el abuso. En la Colonia, ante el rey, la única autoridad por encima de sus representantes en el «Nuevo Mundo». Lo que me parece interesante es la fe en la jerarquía que implica este procedimiento, precisamente en el momento en que se está denunciando, cuestionando, la autoridad de su representante más inmediato. La cuestión es qué sucede si pensamos (o más bien, reconocemos) que el señor o el rey ante el cual se presenta la demanda es aun **más corrupto que el enviado que mandó a gobernar en su nombre un pequeño sector del territorio bajo su dominio. Todo esto se desarrolla en el «Prólogo en prosa» del libro, pero no literalmente en los poemas.**

—Los poemas constituyen el memorial propiamente dicho.

—Exacto, un memorial que se escribe ante la confrontación de que un mundo se cae, un mundo de jerarquías, de falsas jerarquías, donde parecería que, cuanto más alto se sube en el escalafón, más corrupción se alcanza. Donde lo que se devela es cuánto esfuerzo, cuánta estructura, cuánto andamio, cuántos recursos, materiales y no materiales, destinan algunas sociedades, o algunos sectores de algunas sociedades, a sostener, a pergeñar la fachada «legal» de un sistema que es pura engañifa, pura corrupción. Togada y ciega si se quiere, pero engañifa y corrupción al fin. Creo que la conciencia de ese desmoronamiento empieza, como me parece haberle comentado antes, en el último poema de *La noche y las palabras*, el poema que da título al libro de 1996.

—¿Qué ocurre en ese poema?

—En ese poema la palabra se descubre como puro humo, como nada, como ignominia si se quiere, como un gesto vacuo —si bien no inconsecuente—, es decir, sin responsabilidad alguna que garantice su afianzamiento en algún punto de la realidad, una palabra «sin fondo(s)», sin nadie que la respalde. Esa quizás sea la principal diferencia entre esos libros que yo veo siempre unidos: *Canto errante* y *Memorial de agravios*. Ambos dan cuenta de la caída de un mundo. No del mismo mundo necesariamente —son libros de

distintas épocas, escritos en distintos continentes—. Pero mientras que en *Canto errante* todavía persiste cierta fe en la palabra, incluso para lamentar esa caída, en *Memorial* lo primero que ha caído es la palabra, la validez de la palabra para dar fe de un mundo, de una experiencia del mundo —un palabra que se descubre así como carente de sentido, o más que eso: carente de cualquier asidero mínimamente legítimo en algún lado, en algún lugar de la realidad—. Y ahora hablo de la realidad inmediata, de la vida que vivimos.

—En *La ópera fantasma* (2004), cuyo título está tomado de la *Ghost Opera*, del compositor chino Tan Dun, usted reflexiona no solo sobre la relación de la poesía con la música, sino sobre la confluencia de todas las artes. ¿Por qué?

—No sé si reflexiono, en tanto no sé si la poesía es la mejor arena para la reflexión, o si es más bien la arena donde las preguntas dejan su huella. Pero estoy de acuerdo con lo que observás, en *La ópera*, de algún modo, se propone la confluencia de todas las artes, y esto ya desde el título: pues ¿qué género más abarcador de las distintas áreas del arte que la ópera, donde la música, las artes plásticas y escénicas, la poesía y la arquitectura se dan cita para producir una unidad, una obra?. Precisamente, ese era el ideal de los simbolistas, reunir todas las artes del modo en que Wagner las había unido en su tetralogía. Lo más interesante del intento es, precisamente, su ser fallido de entrada. Su imposibilidad. Se trata más bien de un sistema de resonancias, de ese sistema de resonancias que está tan profundamente imbuido en el simbolismo. Es, en cierto sentido, el tema de las «Correspondencias» de Baudelaire y, más aun, de aquella idea de Darío: «quede una musa encinta y las otras, vibrando».

—Para que un poemario fuera justamente valorado, ¿debería ser considerado fuera del contexto en el que fue escrito?

—Me parece que, para que un poema sea realmente valioso, debe ser capaz de sobrevivir al contexto en el que fue escrito, y ser capaz de prescindir de ese contexto, si fuera preciso. Quiero decir, debería transmitir algo como poema, sin necesidad de un aparato crítico que lo ubique (o lo «justifique», más bien) en el momento en que se escribió. El prurito de poner las obras «en su contexto» no deja de delatar a veces la necesidad de cierta condescendencia: se nos sugiere ponerlo en contexto —porque fuera de su contexto no nos gusta o no nos dice absolutamente nada—.

—¿Cómo nació *Las linternas flotantes*?

—El libro nació en torno a un ritmo y una pregunta. La pregunta es ¿por qué? La respuesta no llega sino como búsqueda. Búsqueda en la condición humana, en la fatalidad, en la naturaleza como tal —frente a desastres naturales como los que nos han azotado en la última década—, en el motor o la mente que la mueve y que nos moviliza... En fin, en esa búsqueda, las respuestas más consagradas —el génesis bíblico, la teoría de la creación de Isaac Luria, la cosmogonía gnóstica, el mundo de las ideas de Platón o la propuesta budista— se presentan como posibilidades, como esbozos o tentativas de respuestas que así como aparecen se desvanecen en su propia complejidad, no sin dejar, en el proceso,

su trazo, su belleza y —en muchos casos— también su crueldad. Pero lejos de tomar un tono discursivo, intelectualista o didáctico, *Las linternas* se apropia solo de aquello que no vulnere su naturaleza primera en tanto poema.

—¿Qué lo diferencia de sus anteriores poemarios?

—Quizás, con todo lo que este libro se diferencia de los anteriores, no deje de establecer vínculos muy claros con una de mis primeras obras, *Cámara baja* (1987). En ambos, la urgencia del contexto (en *Cámara baja,* la dictadura argentina de los 70; en *Las linternas flotantes,* la situación global de principios del siglo xxi) se hace presente —o más bien se hace presencia, palabra, cuerpo enclavado en el cuerpo del poema...—. En ambos, la pregunta esencial (el ejercicio del bien o del mal en el contexto nacional o mundial) no puede pensarse con independencia de la práctica del bien y del mal (el amor y el odio) en la esfera personal, privada, individual o comunitaria. En ambos también, el discurso traza su propia espiral, siempre fugitiva, que no rehúsa intentar alguna respuesta posible, tentativa, como tampoco rechaza la posibilidad de dejarla, titilando en el aire, sin adoptarla como razón definitiva ni denegarla por completo.

—Todos los poemas reunidos en este libro carecen de títulos. ¿A qué se debe?

—Creo que un rasgo clave de *Las linternas...* es cierta forma de fluidez. Una fluidez que por sí misma debería orientar la lectura. Un título cada tanto no habría hecho más que congelar ciertos sentidos, que privilegiar ciertos sentidos por encima de otros, es decir, que detener ese fluir. Resaltados en los títulos, ciertos nódulos opacarían otros nódulos, otros centros de sentido igualmente importantes. Creo que se imponía evitar esa forma de congelamiento, de jerarquización.

—Asimismo todos los cantos responden a una métrica irregular.

—Pienso que uno de los mayores dones y de los mayores desafíos de la poesía, a partir de fines del siglo xix, es el verso libre —el abandono de las formas y los ritmos fijos, organizados en estrofas de tantos versos, con cierto número de sílabas, y un esquema de rima...—. El verso libre es la prueba de fuego de la poesía de la modernidad. El poeta ya no elige una forma preexistente en la que elaborar un tema. Por el contrario, debe desarrollar tema y forma al mismo tiempo. O debe dejar que el discurso mismo vaya dando lugar a ambos. Cada poema crea así su propio ritmo, su propio tempo, su propia estructura. No hay reglas que garanticen eufonía o belleza. Cada poema construye su propia poética, cada poema plasma su propia concepción de la poesía.

—Siguiendo esa línea de pensamiento, la poesía generaría preguntas más que respuestas.

—Eso creo. También, a veces, propone respuestas, que son válidas e iluminadoras solo en tanto se entienda que son tentativas; solo en tanto den lugar a otras respuestas posibles, igualmente provisorias. Cada época sufre sus propios discursos maestros, artificialmente sólidos, autoritarios, hegemónicos... hasta que se comprueba lo contrario (lo que a su vez vuelve a consolidarse en otro discurso monolítico, autoritario, etc.). Pienso

que uno de los grandes aportes del arte es no proponerse como discursos medibles por esos mismos parámetros, sino como una serie de lenguajes que se articulan en un más allá de lo verdadero y lo falso. No porque sean ficticios, sino por instaurarse en otro tipo de universo, en otro sistema de relaciones posibles. Lo que tampoco quiere decir que el arte no pueda exponer ciertas verdades de la experiencia. Claro que sí. Especialmente en tanto la validez o verdad de una experiencia jamás abolirá la validez, la autenticidad ni la intensidad de otras experiencias, así parezcan contrarias.

—¿Cómo trabajó la construcción de estos poemas?, ¿los versos le surgieron por intuición o por concepción? ¿En general, su poesía se construye con «ideas» o con «palabras»?

—*Las linternas*, en particular, fue surgiendo en un diálogo muy íntimo con ciertas lecturas. Claro que se podría preguntar: ¿Pero qué libro no surge de su diálogo con otros? Y es verdad. Lo que quiero decir es que, en este caso en particular, la lectura y la escritura se respondían (se «correspondían» en un sentido, por así decir, «epistolar») de manera casi inmediata. Creo también recordar una felicísima fluidez en el devenir de las ideas en palabras.

—Se ha referido varias veces a la fluidez de sus versos. ¿Cuán relevante es para Ud. el ritmo?

—El ritmo es fundamental. Diría que tanto como lo expresó Verlaine cuando dijo «La música ante todo». Pero coincido más con su formulación: para mí es más una cuestión de ritmo, de solfeo, que de musicalidad al extremo al que la llevaron algunos poetas simbolistas. Creo en el ritmo con sus síncopas y sus anacruzas, sus ralentandos y sus rubatti; con todas las irregularidades que le dan densidad e interés, que mantienen el oído vivo y alerta. Por eso, unida tan profundamente al simbolismo como me siento, siempre me pienso mucho más cercana a la pintura de Redon, Puvis de Chavanne o Bocklin, que a la poesía de esa época.

—*Las linternas flotantes* consta de veinte poemas y un epílogo. Un epílogo compuesto únicamente de dos citas brevísimas y, por cierto, un tanto crípticas, sobre todo la última, que reza: «En el origen fue el Bien. Y de él, todas las cosas».

—Varios poetas que conocen muy bien mi obra también pensaron que en el epílogo confluían dos citas. Y no me extraña, porque la interpolación de otros textos, otras voces, ha sido siempre un rasgo clave en mi poesía. Pero fijate también que, desde muy temprano, también me ha gustado interpolar frases oídas al pasar, restos de conversaciones, expresiones coloquiales o idiomáticas. Especialmente también desde *Cámara baja.* Y es eso más bien lo que vuelve en el epílogo de *Las linternas*: lo que hay allí no son dos citas, sino la recreación de una frase oral, de un fragmento de conversación —como era habitual en mis primeros libros— más una construcción originalmente mía: «En el principio fue el Bien. Y de él, todas las cosas». Una frase en la que confluyen la primera oración de la Biblia y unos cuantos cuatrimestres de latín. No más que eso. Así que me halaga que en

esas frases resuene tanta raigambre literaria que parezcan citas. Es otra de las instancias en las que, algo que introducido menos felizmente habría sonado foráneo al texto, se unifica con el resto al punto de parecer una cita afín. Aquí lo que se incorpora ya no es el arcaísmo sino la frase coloquial, pero el procedimiento es el mismo.

—¿Cuál es su reflexión respecto a los poetas de su generación? ¿Cree compartir filiaciones estéticas?

—Claro que sí. Con poetas de mi generación aquí en Argentina, desde Perlongher hasta Susana Villalba (que, por alguna razón, seguramente afectiva, siempre sentí como «el límite» de mi generación —después de ella empieza la siguiente—), y con poetas de mi generación en otros puntos del mundo, como Raúl Zurita o María Antonia Ortega o Amina Said. Pero claro que también encuentro diferencias con muchos poetas de mi edad, dentro y fuera de Argentina. Creo que algo importante que se produce a nivel internacional un poco después de mi generación es que se va dejando de priorizar la estética de escuelas o de grupos, y se empieza a percibir con más interés los rasgos propios de algunas voces individuales. En los 80 la poesía todavía se pensaba en grupos: los neobarrocos, los Language Poets, los Misty Poets, los poetas de la experiencia o los de la diferencia, el grupo Kloaca....

—¿Luego que ocurrió?, ¿por qué se radicalizó el panorama?

—Qué interesante que lo consideres una radicalización. En realidad, yo lo pensaba más bien como una sutilización, y como marca de un cansancio ante algo que... Bueno, no sé si antes se habría dado también; no sé si no habría podido decirse lo mismo de los alejandrinos del último siglo del Imperio romano, o de la querella entre los antiguos y los modernos del siglo XI o del XVII. Algunos dicen que, en realidad, lo mismo pasaba entre culteranos y conceptistas. No tanto una disidencia de estéticas como una manera de llamar la atención sobre una tendencia o grupo para ganar lectores, apoyo, popularidad, mecenas... En fin, lo que correspondiera a cada época. El cansancio del que hablaba lo relaciono quizás con el hecho de que, después de la irrupción de los medios de comunicación masiva, para cuando la historia llega a nuestra generación o incluso un poco más —porque «los del noventa» también se plantearon como grupo—, el elemento de «mercadeo»—si se me permite decirlo así— propio de ese tipo de configuración de grupos se hace tan obvio, el componente de «deseo de poder» se vuelve tan evidente —especialmente entre aquellos que se montan como los adalides de esos grupo—, que, en cierto punto, la estrategia ya se vuelve insostenible, patética, y hasta reaccionaria a veces, según en qué contexto estemos pensando. No puedo evitar sentir que, cuando al poeta, al artista, se le empieza a notar la ansiedad, se vuelve un poco grotesco, un poco patético. Lo cual no deja de alcanzar también a su obra. Sea por estas o por otras razones, lo que me parece que termina por ocurrir es que a partir de cierto momento —y esto pienso que a nivel internacional—, los poetas dejan de pensarse en grupos y empiezan a pensarse y a entenderse como experiencias de lectura más individualizadas, más sutiles si se quiere, más únicas y quizás también más difíciles de

describir —en parteporque ya no hay un portavoz del grupo que facilite la lectura difundiendo el correspondiente manifiesto; en parte también porque hay que reconocer que dos décadas de estudios culturales arrasaron con cualquier forma de aparato crítico adecuado para dar cuenta del hecho poético, del hecho artístico en su especificidad—. Creo que una afinidad que me une a muchos poetas de una edad similar a la mía es precisamente ese interés en no fundirse en una escuela —en no provenir de una escuela, ni integrar una escuela, ni generar escuelas—, y en dar prioridad a lo más propio de cada voz. Al decir «voz» quiero decir un cruce único de palabra y experiencia o —si se quiere— de discurso y cosmogonía.

—¿Es posible definir su voz, Mercedes?

—Ojalá supiera contestar tu pregunta. Pero la verdad es que no me siento capaz. Ni la mía ni la de los poetas que más admiro. Siempre pienso que, si en algún momento recuperara la pasión que en otra época sentí por la crítica, como estudiosa de la literatura, creo que a lo primero que dedicaría ese entusiasmo sería a delinear los rasgos, las categorías capaces de definir, de delinear, una voz poética. No la mía, sino la voz de un poeta. Y no porque piense que un poeta es una voz única. Nada de eso. En eso estoy en todo de acuerdo con Anne Waldman: «Que los cielos no quieran que jamás encuentre mi propia voz». El riesgo no es otro que toparse con poetas que en un momento piensan haber encontrado «su propia voz» y a partir de ahí componen una obra reiterativa hasta el hartazgo. Un gran poeta es siempre una multiplicidad y una sucesión de voces, detrás de todas las cuales siempre —quizás, esto no lo sé por seguro— habría algo que remitiría a un mismo nombre. No digo a un *yo* monolítico. Digo a un nombre. No hay duda de que toda la poesía de Garcilaso remite a un nombre. Toda la poesía de Catulo remite a un mismo nombre. Toda la poesía de San Juan remite un mismo iluminado nombre. Pero también toda la poesía de Borges remite a un mismo nombre, y eso no quiere decir que desde *Cuaderno San Martín* a *Historia de la noche* o *La cifra*, la voz poética no haya cambiado. ¿Y qué decir de Rilke en este sentido?

—Usted dirige desde 1998 el sello Ediciones Pen Press, una editorial de poesía que ha alcanzado una importante repercusión al difundir voces tan disímiles como las de Hélène Dorion, Haroldo de Campos, Lorand Gaspar, Anne Waldman, Attilio Bertolucci, entre muchas otras. ¿Cómo nació el proyecto y cuáles son los objetivos que intenta llevar adelante con él?

—Pen Press surgió en 1998, a partir de un cruce de circunstancias. Creo que una de las más decisivas fue la muestra que se hizo ese mismo año, *A Secret Location on the Lowest East Side*, en la New York Public Library. Esa muestra, y el libro del mismo título publicado por Granary Press, reunía las publicaciones alternativas publicadas por los poetas norteamericanos ahora ya reconocidos, cuando empezaban a reunirse y leerse y a publicar sus primeros textos en los años sesenta. Fue un fenómeno muy expandido, que Rosmarie Waldrop resume en la frase «la revolución del mimeógrafo». En realidad, no fue que esta exposición de las primeras publicaciones de los poetas norteamericanos me

revelara algo nuevo o desconocido en Hispanoamérica. En absoluto. Hispanoamérica tiene una tradición de publicaciones alternativas, independientes, tanto o más rica y diversa que la estadounidense. Lo interesante de esa muestra es que «historiaba» ese fenómeno. Cosa que creo que nosotros no sé si hemos hecho. Es decir, me consta que lo estamos haciendo ahora: sin ir más lejos, el año pasado, en julio del 2010, Pen Press participó en un encuentro de editoriales alternativas uruguayas, en la Fundación Nancy Bacelo, una de las poetas que, precisamente, en los años sesenta estaba publicando de forma artesanal a quienes serían los mayores poetas de Latinoamérica. O sea que, por un lado, esa muestra, y el libro que la acompañaba, apuntaba y reflexionaba un poco sobre esa historia. Igual que el ensayo de Rosemarie Waldrop sobre la «revolución del mimeógrafo». Estos elementos llegan a mis manos en un momento en que estábamos precisamente en otra revolución que afectaba particularmente los medios de producción de impresos: el «desktop publishing»**. La posibilidad de producir una publicación —en pequeña escala al menos**—con una computadora y una impresora no demasiado sofisticada. Otro elemento interesante que confluyó en el nacimiento de Pen Press fue comprobar que aquellos poetas que habían editado esas publicaciones alternativas en su juventud, ahora, ya consagrados, seguían publicando pliegos, *plaquettes* e incluso ediciones artesanales, en solitario o en colaboración, al mismo tiempo que veían sus libros publicados por los sellos más prestigiosos. Para esa época, fines de los noventa, hubo un verdadero desborde de proyectos editoriales alternativos en los Estados Unidos. Algunos de ellos se fueron consolidando en series más duraderas. Pero no es muy distinto de lo que pasó en Argentina. Si uno piensa en la cantidad de proyectos editoriales y en el excelente nivel de la mayoría de los sellos que participan en ciertos encuentros, como el Festival Salida al Mar, ve que también en Argentina se ha optado mucho por esta vía. Lo interesante es que el proyecto no se plantee como un refugio ni como un gesto díscolo contra una realidad que lo marginaría. No se trata de una respuesta rebelde ni meramente negativa.

—¿Entonces?

—Es más bien una acción que se inserta en un determinado momento histórico, consciente de lo que ese momento determina en ciertos niveles de producción, y dispuesta a utilizar aquello que el momento ofrece para proponer otras alternativas posibles. Más específicamente con respecto a Pen Press, los mayoría de los poetas que publicamos son poetas consagrados en sus países, en su lengua y ya muy traducidos también a otros idiomas, pero muy poco leídos en Hispanoamérica —salvo, quizás, Haroldo de Campos—, adonde no llegan ni en su lengua original ni en traducción. Uno de los aportes de Pen Press es poner en circulación en nuestra lengua ese tipo de voces, de prácticas estéticas. Otra tarea es dar la misma posibilidad de circulación a poetas igualmente reconocidos en castellano —Luisa Futoransky, Susana Villalba, Raúl Zurita, Yolanda Pantin, Víctor Sosa...— que, a pesar de su trayectoria, no resultan siempre accesibles fuera de un cierto número de librerías.

—¿Trabó amistad con alguno de estos poetas?

—Con todos los poetas vivos y sus traductores he entrado necesariamente en contacto por cuestiones de derechos y de una mínima supervisión general de cada publicación por parte de sus autores. Solo con algunos de ellos la publicación generó una amistad. De otros ya era amiga cuando los invité a publicar en la colección. Con otros, lamentablemente, tal vez nunca llegue a trabar amistad, como con Roberto Piva o Haroldo de Campos o Amelia Roselli, que murieron antes de que tuviera el honor de conocerlos.

Reseñas

Diana Bellessi, *Variaciones de la Luz*

Paula Jiménez España*

Datos de la Obra

Bellessi, D. (2014). *Variaciones de la luz*. Buenos Aires: Ediciones Cienvolando. ISBN: 9789874591609

La luz en estos versos, en todas sus tonalidades y en la diversidad de sus fuerzas. Desde el quemante y dorado sol al fantasma que en el cielo dibuja la otra parte que falta de la luna. Plena, tenue, penumbrosa, nítida, de cualquier forma impacta: toda de plata, cortada a cuchillo, roja, gris, blanca, oscura lava, sombra, espejos donde el plata se filtra como aguja, veladura, nácar, verde que brilla a costa nuestra. Promesa. La luz insuficiente, la humana, el amor imposible que no alcanza para cruzar los mundos. No debería decirse en singular la luz ni la poesía. Cada segundo es otra, en variación. O sí, y también es una sola. Dice Bellessi en el poema «La corona»:

> La chispa
> del modelo mayor y no acabado
> siempre abierto en la búsqueda de aquello
> donde dos y tres y cinco... pero uno
> nunca, si en la red es la diferencia
> permitida o el salto libre y única
> aventura que el modelo no conoce
> aunque desea y quién pudiera decir
> es más hermosa abierta o cerrada
> la mano en cinco pétalos o es

* Poeta argentina. En 2006 obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura Tres de Febrero y el premio Hernández de Plata en categoría Poesía, y en 2008, el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes, también en poesía. Como periodista colabora con los suplementos «SOY» y «Las 12», de *Página/12*, y con el *Diario Z*. Correo electrónico: batijimenez@gmail.com.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 217-221.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

la radiante tarea en los caudales
de aquello que la vuelve hermosura (2014 [vv. 96- 107], p. 183).

Este monumental poema con el que finaliza tanto *Variaciones de la luz* como la obra reunida de Diana Bellessi, *Tener lo que se tiene*, está escrito en versos endecasílabos y compuesto de catorce sonetos encadenados. Su extensa y sólida estructura resalta, por un lado, una forma presuntamente acabada, la del soneto, y por el otro, al multiplicarla, establece la dependencia de esta estructura con un cuerpo mayor. Decimos que están encadenados porque el sentido de uno está ligado al del que sigue, ya que el último verso de cada soneto se encabalga con el primer verso de otro que empieza, produciendo una sensación de continuidad, como hay continuidad entre la noche y el día, o entre el ocultamiento del sol y la aparición de la luna. *Variaciones de la luz* desarrolla desde sus tópicos, y también con un gran trabajo en lo formal, la relatividad y la fugacidad de las estructuras autónomas dentro de la gran corriente del tiempo, de los acontecimientos, de la poesía misma; la relación de ida y vuelta entre los elementos de la naturaleza o, en lo que respecta estrictamente a los versos y al poeta, a su vínculo con una tradición insoslayable que lo contiene y que, a la vez, alimenta y a la que este libro le rinde tributo. En la historia de la poesía, no habrá verso libre sin que antes reinen las estructuras métricas cerradas y, a su vez, ¿qué son esas estructuras cerradas sino cierto orden musical dentro del balbuceo infinito? Cinta de Moebius que une lo aparentemente opuesto y que va desde la exaltación de la apacible naturaleza, como en el *locus amoenus* renacentista, al dramatismo que esa misma naturaleza encarna al pervivir a costa de nuestro tiempo. *Variaciones de la luz* plantea esta tensión con maestría, pero también con desesperación, con una desesperación que vuelve a la lengua barroca en su necesidad de retener el detalle que, si no es escrito, se fuga en la inmediatez. La mente o la acción humana aparecen como puentes entre el inasible flujo del transcurrir y la trascendencia del momento presente a través de la creación de la obra, materialización que da testimonio del paso del artista por la vida produciendo belleza. Como el pintor lo hace con las alas de las gallinitas del monte en el poema «Atril»:

Cruzan por el fondo de la casa sin temor
alguno, quizás de pichones atrevidos
o de tanto mirarnos por la ventana olvidan
al gavilán dispuesto aunque sea a dibujarlas
congelando la gracia de las movientes plumas (2014 [vv. 4-8], p. 96).

En este mirar, la pérdida, el tiempo que se va, son tópicos que, aunque en estos versos no están explicitados, organizan el sentido del poema y tiñen muchas zonas del libro. «Elegía», del capítulo «La enseñanza del oro», segunda parte de *Variaciones...*, poetiza sobre la memoria sagrada que conserva a madre e hija suspendidas en una escena íntima y

cotidiana. Su cadencia musical apoyada en versos endecasílabos pareciera mecer al poema en la comodidad del habla, hacerlo fluir sin interrupciones, como sucede con el recuerdo del amor en el que ningún detalle obstaculiza un momento perfecto. «Elegía» dice así:

> Abril las envolvía en una niebla
> de oro mientras sentadas en el patio
> dos mujeres charlaban y las hebras
> de la charla avanzaban con cuidado
> dulcemente hablando como suenan
> las notas ya precisas del teclado
> cuando la melodía a la madera
> envuelve igual a un guante y ella "te amo"
> dice y ya no importa cómo seas (2014 [vv. 1-9], p. 124).

«Ya no importa cómo seas»: esta enunciación superadora de las diferencias —porque esa fuerza es el amor mismo— revela, en mi opinión, otra de las claves del libro. Ante los ojos de la poeta, todas las cosas, las grandes y las pequeñas, tienen idéntica importancia, y además son móviles. La compasión no se hechiza con las formas transitorias, porque la compasión en sí misma no es fijeza, sino transformación, transformación en el otro. El yo poético de «La condición del héroe», por ejemplo, puede verse a sí mismo y ver nuestra especie con los mismos ojos con los que ve la avispa a la que salva de seguir atrapada tras un vidrio. El final del poema dice así:

> Debo empujarla suave o violentarla con mi mano
> para que su horror quiebre la torpe mecánica y antes
> de iniciar otra se tope repentina con la brecha
> abierta y salga convencida de un avatar o accidente
> donde la fuerza de los dioses
> interviene. Así nosotros, puedo verme (2014 [vv. 11-16], p. 179).

Este es uno de los últimos poemas de *Variaciones...*, el que precede a «La faena», elegía hecha de una serie de tercetos encadenados que arranca así:

> Viéndome, en lento caminar y en vértigo
> no obstante por el áureo corredor
> hacia la orilla donde al fin se para
> el tiempo y llega aquél, aquél sin límites
> que da la espalda al porvenir y gira
> sonriendo a la miríada naciente (2014 [vv. 1-6], p. 180).

Vemos cómo, nuevamente, el giro enunciado en el verso final da vuelta la escena y convierte la muerte en vida, haciendo girar consigo el signo de lamento hacia la dicha ante lo que nace. Esta composición elegíaca, como las liras, los sonetos o las quintillas presentes en el libro, rinde homenaje al siglo en que la poesía castellana llegó al punto más alto de su perfección formal. Honrar ese pasado, honrar una tradición poética es, desde mi punto de vista, otra de las propuestas de *Variaciones de la luz*. Garcilaso de la Vega o San Juan de la Cruz aparecen evocados directamente en los versos de Bellessi, dos emblemas occidentales del más duro procedimiento poético conviviendo sincréticamente con maestros como Chuang Tsé o Lao Tsé, o con María y José, padre y madre del Cristo nacido en Jerusalén. En *Variaciones...* se puede reconocer el paralelo y el entrecruzamiento entre la cultura occidental y la oriental, el reverbero de ambas en el mundo moderno, el *carpe diem* renacentista, por ejemplo, alentando, como el Tao Te Ching, la misma y difícil concentración en las circunstancias presentes. Dice Bellessi en «Sixty and sweety»:

> sesenta, madre, los años que cumplo
> hoy y el carpe diem de cada día
> ganado tal cual ahora lo recuerdo en el brillo
> de tus ojitos pálidos ante la luz
> de la mañana expléndida (2014 [vv. 20-25.], p. 24).
> Y en el poema «Eucaristía», dice:
> parece lanzado el plumerito con sus flores al rojo
> donde liba un colibrí en el íntimo paisaje de esta
> casa sostenida por un instante en el edén que es solo
> tiempo presente o alegría que convierte a una mojarrita
> en el pez más grande de Chuang Tsé y a ella en pájaro (2014 [vv. 3-8.] p. 50).

El camino de la transformación aparece otra vez en estos versos y es, querramos o no, común a todos los destinos. Como dice Lao Tsé, todas las cosas son lo mismo. A lo que Diana agrega en su poema «Todas las cosas son lo mismo, mi ternero». La paradoja de esta enseñanza está en la posesión que ese pronombre, «mi», casi rematando el final, trae, cortando la indiferenciación y produciendo la individualidad. El poema «La lección» expone, como tantos otros, esa tensión entre el yo y el conjunto, el uno y la red como dos caras complementarias a la vez que ilusorias en su intento de excluirse mutuamente «Yo soy es una trampa pero yo / soy y honro lo que existe siendo en ello» (2014, v-v 3-4, p.20). En estos versos es solo la mirada tentada a la comparación la que busca determinar los límites de la conciencia personal; continúa el poema:

> el juego nunca acaba y el dragón
> celoso de una sola pata logra

pronunciar sin embargo su dolida
sentencia al envidiado ciempiés
"si apenas puedo yo con mi pata única
¿cómo haces para controlar tus cien"
pero el ciempiés contesta: "no controlo
nada" (2014 [vv. 6-13], p. 20).

No controlo nada, dice el ciempiés, y suelta así las riendas de una ilusión. Sin embargo, en un sentido, es tarde, porque el pobre ya es esclavo del lenguaje: atravesado por la primera persona del singular, el hablante se peleará siempre con la igualdad y se recortará del conjunto. El yo, que es eje de la experiencia poetizada, aparece en algunos versos de *Variaciones de la luz* para hablar de su imposibilidad de ver lo que está más allá de sí

Por último, quisiera decir algo sobre los maestros de este libro dividido en dos partes: «La enseñanza silenciosa» y «La enseñanza del oro». En *Variaciones...* maestros son desde el sol y la luna o, entre los mortales, el enorme Garcilaso, hasta los seres más pequeños, todos tienen una lección para dar. Y en esta serie, yo no puedo evitar pensarla a ella misma como maestra, como una gran maestra. En aquellas mañanas en el living de su casa, además de las herramientas que me brindó para el trabajo con los poemas, lo que me transmitió a mí, su alumna, fue que la enseñanza es un canal inmaterial de luz. El maestro señala ese canal como lo hacen, en este libro, su perra Talita Kuhmi, los mirlos, el colibrí, todos ellos tan humildes, transmitiendo la transitoriedad, esa magia sobre la que nos encabalgamos sin sentido o con todo el sentido del mundo. «Lo que hay que hacer es sencillo siempre, esa es la enseñanza», dice Diana en el poema «El amado deber» (2014 [vv. 20-21], p. 72). Y eso es glorioso. Yo la veo regando su jardín a mi maestra, la veo tomar mate en el Tigre frente al arroyo, la veo haciendo los gestos sencillos y correctos delante de mis ojos, y pienso que todo lugar es el que debe ser, que no hay error en eso y que la simpleza está ahí, para ser conquistada. Como dicen ciertos versos suyos (2014 [vv. 1-12], p.138):

Haciendo nada
el barrido de las hojas o el acecho
de un brote tempranero
asediado por la helada
me siento haciendo mucho
o simplemente lo que debo
en los días que se escapan.

Erna Pfeiffer (Ed.), *Alicia Kozameh: Ética, Estética y las Acrobacias de la Palabra Escrita*

Nicolás Hochman*

Datos de la Obra

Pfeiffer, E. (Ed.). (2013). *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg. ISBN: 1-930744-57-9

Probablemente una de las grandes deudas académicas y editoriales en Argentina sea la creación de una serie de libros en los que los investigadores locales examinemos, de manera detallada y exhaustiva, la obra de grandes escritores y críticos argentinos que son mucho más valorados fuera del país que aquí dentro. Sería una lista larga y complicada, no solo por la variedad de intelectuales que podrían ingresar en ella, sino por otros dos factores: la siempre conflictiva pertenencia al canon invisible que rige las agendas universitarias (lo que podemos traducir como «merecimiento») y la cuestión de la *localía* propiamente dicha. Esto último está atravesado por una cuestión imaginaria que tiene mucho peso en la manera de mirar a los sujetos, porque cuando decimos que alguien es argentino, ¿qué queremos decir, qué criterio demarcativo queremos utilizar? ¿Argentino es alguien que nació acá, que pudo haberse nacionalizado, que de algún modo llegó y se identificó con el folclore nativo? Y por otro lado, ese *ser argentino*, ¿es algo perpetuo o algo que puede llegar a perderse, deteriorarse, verse modificado por factores múltiples? Sea cual sea la respuesta a estas interrogantes, es seguro que en esa colección de libros pendientes debería aparecer el nombre de Alicia Kozameh, cuyo nombre funciona casi como una clave de acceso.

Nacida en Rosario en 1953, Kozameh estudió durante su juventud Filosofía y Letras

* Profesor y Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata, becario del CONICET y doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Integra el Grupo Alejandría, consejero editorial de la revista *Lamujerdemivida* y organizador del I Congreso Internacional Witold Gombrowicz. Correo electrónico: hochmanicolas@yahoo.com.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 222-225.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

en la Universidad de Rosario, paralelamente a su militancia en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. En 1975 fue detenida y trasladada al centro clandestino conocido como «El sótano», y luego reubicada en la cárcel de Villa Devoto, donde permaneció hasta 1978. Luego de esa experiencia, y tras dos años de una libertad precaria, condicionada por la falta de trabajo y las amenazas permanentes, decidió exiliarse en California y México. Retornó a la Argentina en 1984 y continuó sus estudios en la Universidad de Buenos Aires, pero volvió a exiliarse en California en 1988, luego de recibir nuevas amenazas, esta vez por la publicación de *Pasos bajo el agua*, una novela en la que habla acerca de su experiencia en el centro de detención y la prisión. Su obra consta de novelas, cuentos y poemas, y está considerada como un referente muy importante en materia de testimonios de la dictadura en Argentina, además de explayarse sobre temas vinculados a la memoria, la identidad y la dificultad (y las posibilidades) de convertir la propia experiencia traumática en material de ficción.

Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita es un libro que bien podría saldar esa deuda explicitada más arriba, pero que sintomáticamente no se editó en Argentina, sino en Estados Unidos. Su editora, Erna Pfeiffer, es una austríaca especializada en temas vinculados al exilio, la literatura y la traducción, lo que le otorga a este volumen un sesgo más que pertinente. El libro está articulado a partir de cuatro ejes que marcan muy bien cierta escisión en la obra de la autora. Una escisión construida con los años y que funciona retrospectivamente, hacia atrás, hasta convertirse en constitutiva.

El primer capítulo, «Memoria, testimonio, identidad», cuenta con artículos de Florinda Goldberg, María del Carmen Sillato, Chiara Bolognese y Lynda Hall. Son textos que funcionan como una introducción a Kozameh en tanto autora, pero también en tanto sobreviviente a un mundo caótico. Aquí se pueden ver con nitidez las marcas que el trauma, la privación de la libertad, la coacción, la censura, la liberación y el exilio tuvieron en su escritura, y se ponen en juego las nociones básicas de identidad, memoria y de la propia palabra, tan volátil y a la vez poseedora de tanto peso.

La segunda parte, «La obra de Alicia Kozameh en el contexto internacional: traducciones y comparaciones», se adentra un poco más en la cuestión literaria, sin perder de vista el contexto socio-histórico-político de la autora. Los textos de Tununa Mercado, Ana Luiza Libânio y Victoria Cox hacen un paneo por las cuestiones lingüísticas que marcan su voz, su estilo, su decir, y por cómo todo esto se inserta en un universo fluctuante.

En tercer lugar encontramos «Paso por paso: interpretando los textos de Alicia Kozameh», que es el capítulo más extenso y donde aparece con fuerza la crítica literaria, detenida en aspectos puntuales de sus escritos. Sobre esto dialogan los artículos de Janis Breckenridge, Edurne Portela, Susana Szwarc, Erna Pfeiffer, David William Foster, Fernando Moreno, Birgit Mertz-Baumgartner, María Semilla Durán, Patricio Pron, Marie Rosier, Concepción Bertone, Ester Gimbernat González, María Malusardi, María Neder, Asunción Horno-Delgado y María Berg.

El cuarto eje, «Entrevistas, testimonios, encuentros», le devuelve la voz a Alicia Kozameh, la deja con la última palabra, al reunir diferentes instancias en las que conversó sobre su vida y obra, más allá de la ficción. Aquí aparecen las contribuciones de Roberto Retamoso, Reina Roffé, Esther Andradi, Paula Winch-Paulorinne y Gwendolyn Díaz, que permiten reconstruir los cimientos de una vida desde diferentes perspectivas, abordadas en distintos tiempos y espacios.

Uno de los aciertos el libro es la presencia de poemas que funcionan como separadores entre cada una de las partes y que además le otorgan un nuevo sentido posible a lo que se leyó. Son poemas que están dedicados a Kozameh, que la tienen como destinataria cercana y lejana a la vez, y que pertenecen a Juan Gelman, Luisa Futoransky, Marjorie Agosín y Zulema Moret. Digo que es un acierto, ya que quiebran la estructura tradicional de este tipo de antologías, integrando la poesía (la literatura) al ensayo académico, pero también en cuanto tienen un tono intimista, carente de toda rigurosidad y acartonamiento propios del discurso universitario. Esas poesías son, de algún modo, nuevos testimonios sobre Alicia Kozameh, nuevas maneras de leerla, de reflexionar acerca de la relación entre su experiencia y su escritura.

Se podría pensar como curioso el hecho de que el libro esté compuesto por autores de tantos lugares del mundo: Chile, Colombia, Italia, Estados Unidos, Austria, Brasil, España, Francia, Argentina. Curioso porque el porcentaje de estos investigadores *argentinos radicados en Argentina* es mínimo. La mayoría vive en el exterior. Muchos de ellos estudiaron aquí y se fueron, a veces para volver e irse otra vez. Como Alicia Kozameh, como tantos otros sujetos cuya partida inicial se convirtió en un exilio que de algún modo no puede volver atrás. Porque a veces partir es partirse, y en ese hecho inaugural se abre una brecha imposible de tapar que obliga a resignificar el pasado, repensar el presente y decidir sobre el futuro. Si se lo piensa así, entonces, la curiosidad de esa internacionalidad muta es síntoma de una época. Alicia Kozameh se convierte en síntoma, en el sentido lacaniano, y permite volver a pensar ciertas cuestiones (prácticas, existenciales) desde un lugar otro. Como decía Luisa Futoransky en 1964, anticipándose a la época:

> ¿Cómo vivirán las estaciones, la enfermedad,
> el amor, la locura, la muerte?
> ¿Con qué lenguaje expresará el silencio
> la vejez de los árboles?
>
> Cómo hallar vuestra lengua, me digo,
> Cómo saber de vosotros la verdad
> —porque también habéis sido testigos y por tanto
> cómplices—
> cómo sacudir este sopor,

cómo limpiar nuestra raíces,
cómo recibir el sol con este alma empozada,
con el hierro, la memoria y tanta sangre olvidada
y peligrosamente muerta y vida entre la manos! (Futoransky, 2013, p. 85).

Referencias Bibliográficas

Futoransky, L. (2013). A veinte años de Auschwitz, Bergen-Belsen y los otros. En Pfeiffer, E. (Ed.). *Alicia Kozameh: Ética, estética, y las acrobacias de la palabra escrita* (p. 85). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg. Texto original publicado en 1964.

Memoria y Ficción. Imaginar contra el Olvido

Graciela Aletta de Sylvas*

Datos de la Obra

Saban, F. (2013). *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983).* Heidelberg: Universitätsverlag.

> *Cuando uno no sabe, imagina. Lo creíble, lo verosímil en lugar de lo verdadero. Lo que está prohibido al historiador se halla al alcance del novelista.*
>
> Regine Robin

> *La Memoria Cultural trabaja reconstruyendo, es decir, siempre relaciona su conocimiento con una situación contemporánea.*
>
> Jan Assmann

Karen Saban, doctora en Filología por la Universidad de Heidelberg, Alemania (2011), hizo su carrera en la Universidad de Buenos Aires (2003) y luego, becada por la DAAD, cursó un postgrado en Germanística en la Universidad de Friburgo. Desde 2004 se desempeña como Lectora en la Universidad de Heidelberg.

En el país europeo, pudo empezar a establecer un paralelismo entre la experiencia alemana de la Shoá y la argentina del terrorismo de Estado, sobre todo en cuanto a la vigencia de las heridas que aún siguen abiertas después de 60 y 30 años, respectivamente. El trabajo de la memoria que aborda esta investigación se encuadra, como bien afirma Hallbawchs, dentro del marco de referencia contemporáneo desde el cual toda sociedad recuerda. Sabemos que, como afirma Paul Ricoeur en *La Memoria, la Historia, el Olvido*, la memoria

* Profesora en Letras por la Universidad de Rosario (UNR) y Doctora en Filología Hispanoamericana por la Universidad de Valencia (España). Coordinadora del «Espacio de la Memoria» y docente en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Correo electrónico: gracielaletta@gmail.com.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 226-230.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

es el presente del pasado (2004), y como subraya Fernando Ainsa en *Los guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido*: «No existe el pasado, solo una escritura en verbos de tiempo pretérito» (2010). Existe cierta obsesión en el modo de hacer memoria en la Argentina, donde se libran verdaderas batallas por la apropiación simbólica del pasado, ya que no existe una memoria, sino multiplicidad de ellas que apuestan no a construir una única verdad, sino versiones verosímiles del pasado. La gran cantidad de narraciones que hasta hoy se siguen publicando serían el síntoma del malestar que aqueja a nuestra sociedad en su conjunto.

Las motivaciones para esta investigación, que Saban comienza a fines de 2005 y defiende a principios de 2011 como Tesis de Doctorado, son de índole literaria, histórica y personal. Un texto de Peter Weiss (*Mi lugar*, 1964), en donde el escritor alemán afirma que Auschwitz es lo único que no deja de ocurrir nunca ni en su memoria ni en el mundo, funciona como disparador de la actualidad del tema elegido. Pero estas motivaciones son también de naturaleza personal, ya que la escritora confiesa un linaje asociado a la persecución y al exilio. La autora emprende el camino inverso al recorrido por sus abuelos, que abandonaran Europa en vísperas del nazismo. El viaje que la lleva de la Argentina a Alemania y la temática a la que dedica sus estudios están ligados ambos a la reparación y a la memoria. Con respecto a los motivos literarios, entiende la literatura como caja de resonancia de la historia traumática y el lugar privilegiado para construir con la palabra las bases de una cultura de la memoria. Se trata de imaginar el pasado para recrearlo bajo nuevas leyes. Recordemos que, en coincidencia con esta postura, Bernard Sichère, en *Historias del Mal* (1996), libro que Julia Kristeva prologa, considera que la literatura, práctica social cuyo lenguaje es un poderoso signo ideológico, constituye, junto con el psicoanálisis y la política, uno de los discursos que mejor actualizan el pensamiento contemporáneo del mal. Saban enlaza literatura e historia en una contextualización del período que propone para su investigación. Para cumplir con sus objetivos, emprende un extenso y autorizado recorrido por una bibliografía sobre el tema de la memoria, el trauma, la escritura y la interpretación psicoanalítica. La fuerte impronta puesta sobre este último enfoque encamina la lectura de los textos desde las teorías de Freud y Lacan, pero también recurre y dialoga permanentemente con reconocidos autores como Foucault, Ricoeur, Nietzsche, Benjamin, Arendt, La Capra, Derrida, Barthes, Rancière, Todorov, Hallwachs y muchos otros, algunos de los cuales citaremos.

El libro está estructurado en dos partes: la primera, dedicada a la memoria en la Argentina, la teoría literaria y la literatura; y la segunda, dividida en «capítulos» constituidos por una introducción y un minucioso y certero análisis crítico de los textos literarios abordados desde un esquema tripartito que orienta la lectura: las voces, los lugares y el tiempo narrativo. Con esta organización busca romper los sistemas binarios aun vigentes cuando se aborda la temática de la dictadura. Luego siguen las conclusiones y, al final, el libro concluye con un epílogo.

El arte de Roberto Saban, padre de la autora y consumado artista plástico de extensa trayectoria, contribuye a hacer de este texto una valiosa producción construida con palabras e imágenes. Ya en la anterior serie, titulada «Deportados», a través del *collage*, la escritora apela a la memoria de los perseguidos por pensar o profesar distinto durante regímenes antidemocráticos, particularmente registra las huellas de la historia de sus padres, judíos perseguidos por el régimen nazi. En el libro que reseñamos, la escritora acompaña e ilustra con seis logrados e impactantes *collages* el tema de la memoria de la dictadura vinculándola estrechamente, también en este caso, con la historia familiar. En las obras se pueden apreciar fragmentos rasgados de cartas de su madre del año 1937, yuxtapuestas a manuscritos de su hija Karen, hilo conductor del tiempo entre abuela y nieta; recortes de diarios de la fecha del golpe militar, planos de las celdas de tortura de la ESMA, el centro de torturas del Olimpo, manitos que señalan los enterramientos de NN, manifestaciones populares que atraviesan el papel con sus sombras, resabios medievales de la lucha mítica entre el ángel y el demonio, la terrorífica presencia de un monstruo alado de Martin Schongauer en *La Tentación de San Antonio*. El lazo entre pasado y presente representa la persistencia de la memoria en algunas imágenes en las que se superponen sucesos de la época de la dictadura en parte vislumbrados a través de una noticia rasgada de un diario de 2013. Estos *collages* completan con un lenguaje visual el entramado de palabras que urde la ensayista.

En la primera parte, Karen Saban incursiona en el tema de la memoria y su relación con la literatura. A partir de las investigaciones de Jan Assmann sobre «memoria cultural», adapta sus teorías a la situación argentina, donde sería posible referirse a una incipiente memoria cultural a pesar de no cumplirse los términos temporales establecidos por el antropólogo alemán y ubicar la memoria en una zona intermedia entre la memoria comunicativa (individual, personal) y la cultural de las representaciones.

En el contexto de la proliferación de lo que Dalmaroni y Rogers (2009) han denominado «textos de la memoria», la ensayista alemana realiza una selección que, desde el paratexto, califica como «nuevas» ficciones, atributo que indica que no son los primeras y que, según sus propias declaraciones, manifiestan un tono diferente respecto de las anteriores, aunque no especifique las diferencias. Selecciona cinco novelas y un cuento que registran el acento en este giro hacia la memoria de escritores que, si bien fueron contemporáneos de los hechos, no se desempeñaron como actores históricos de ellos. Las obras elegidas son: *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker; *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan; *Infierno grande* (2000), de Guillermo Martínez; *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), de Luis Gusmán; *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba y *Los Planetas* (1999), de Sergio Chejfec. El desciframiento de estos textos aproxima la tarea del lector a la práctica de búsqueda del psicoanalista, del arqueólogo o el detective.

De acuerdo a este plan de trabajo, en «Las voces de la memoria», Saban lee los textos desde la noción «narrador no confiable» o «sospechoso» de Wayne Booth (*The*

retoric of fiction, 1969). Se trata de narradores criminales, cómplices o indiferentes que se contradicen, engañan o mienten. Este procedimiento narrativo de la sospecha, analizado en las novelas de Heker y Kohan, constituye un desafío ético que apela a una lectura que pone en entredicho la memoria. No hay visiones objetivas o firmes del pasado, sino diferentes versiones subjetivas de los hechos. Así, en concordancia con la opinión de Linda Hutcheon (*The politics of Postmodernism*, 1989), la línea divisoria entre realidad y ficción termina desdibujándose.

En «La Topografía de la memoria», Saban cita a la escritora vienesa Ruth Klüger, sobreviviente de la Shoá, para quien los lugares dedicados a la memoria solo señalan la distancia que los separa de la autenticidad de la vivencia. Tanto Auschwitz como la ESMA son «lugares traumáticos» al decir de Aleida Assmann (citado en Saban, 2013, p. 86), que funcionan como agujeros negros del espacio disociados del poder imaginativo. El riesgo de estos lugares fijos de la memoria es su transformación en lugares muertos, inofensivos o dogmáticos. Solo son intermediarios difusos de un pasado que no termina de desvanecerse, afirma Pierre Nora en *Los lugares de la memoria* (1990). Es necesario por lo tanto volver a habitar la memoria con la palabra. El pueblo de Puente Viejo, en el cuento de Martínez, y el de Tala (donde los sitios se distribuyen entre el manicomio, el shopping center y la cantera), en la novela de Gusmán, funcionan como metáforas espaciales de la memoria. En ambas producciones resulta imposible reconstruir el pasado dictatorial, pero la literatura escenifica su propio trauma y ficcionaliza lo que no pude ser recordado.

En la tercera parte, «El tiempo de la memoria», la ensayista analiza el tiempo de las ficciones desde dos movimientos paralelos y opuestos: la aceleración y la desaceleración. La relación entre tiempo, memoria y literatura se plantea en términos de Benjamin cuando afirma que la construcción del pasado puede arrojar luz sobre los conflictos actuales. Saban polemiza con Ludmer ya que, en vez de «duplicar» la realidad como había opinado oportunamente esta crítica, afirma que la «redescubre», crea nuevas formas temporales para narrar e interpretar el tiempo histórico. La memoria funciona como la literatura a partir de relatos y esta narrativa se desarrolla en el tiempo. La novela de Alcoba realiza una narración diegética del pasado y una reconstrucción del tiempo desde el presente, mientras que el texto de Chejfec avanza con suma lentitud, estrategia con la que el narrador intenta retener la vida del amigo por medio de la pausa y la dilación. Ambas recrean, dentro del mundo de la ficción, metáforas temporales y distintos procedimientos para configurar nuevas leyes del tiempo y formular una crítica a los conceptos temporales convenidos en el presente. Constituyen diferentes percepciones de la temporalidad para convocar el pasado.

La memoria de los desaparecidos es un tema ineludible evocado en los relatos. El carácter contrapresencial de la memoria y la violencia con que esta irrumpe en nuestro presente los convierte en presencias conjuradas «a contrapelo», para emplear la expresión benjaminiana, sobrevivientes del pasado en la ficción. Son, al decir de la autora, el «agujero negro» de la memoria.

Su discurso académico y erudito se entreteje con vivencias personales, que la involucran, como ya señalamos, en lo que escribe. Las preguntas retóricas planteadas con frecuencia a lo largo del libro funcionan a la manera de hipertextos que remiten a otros textos y plantean otras preguntas diferentes que el lector inquieto se formulará.

Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983) posee el mérito de subrayar la importancia de la literatura en la recuperación del pasado, de destacar el trabajo de la ficción en la reconstrucción de la memoria y de señalar su función en el inicio de un proceso de duelo en la Argentina. El mundo de la ficción podría, a juicio de la autora, crear un espacio de debate unido a un conocimiento histórico, a la justicia y al compromiso social y político.

Referencias Bibliográficas

Aínsa, F. (2010). Los guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido. *Amerika. Mémories, identités, territoires*, (3). Disponible en http://amerika.revues.org/1442.

Dalmaroni, M. y Rogers, G. (Eds.) (2009). *Contratiempos de la memoria en la Literatura Argentina.* La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

Hallbawchs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la memoire.* París: Albin Michel.

Nora, Pierre. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Editorial Trilce.

Ricoeur, P. (2004). *Memoria, la Historia, el Olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sichère, B. (1996). *Historias del mal*. Barcelona, Gedisa.

Recuperar la Voz en el Exilio: Apostillas a la Última Novela de María Rosa Lojo

Marcela Crespo Buiturón*

Datos de la Obra

Lojo, M. R. (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana. ISBN 978-950-07-4838-4.

> *El charco empezó a generarse en los últimos compases del Himno Nacional. "¡O juremos con gloriaa morir! ¡Ooojureeos con glooria morir! ¡Ooooo juremos con gloria morir!". Entonces sintió deslizarse, muslos abajo, un chorro fino y cálido (que se parecería, años más tarde, a la rotura de bolsa previa al parto), empapando la ropa interior de algodón blanco...*
>
> María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos*.

El epígrafe recoge un fragmento—claramente anticipatorio de la tragedia que enmarca la novela— de la primera escena en la que aparece Frik, la protagonista de *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo. Frik... así la llama su compañera de colegio y ese apodo la acompañará por el resto de su vida. La hija del exiliado republicano español que se afincara en Castelar, ese borde extraño de Buenos Aires al oeste, había ido apareciendo una y otra vez en varias novelas de Lojo, transitando por el mundo conocido —también por el deseado— con las raíces al aire, en una suerte de deriva entre el omnipresente pasado español y el accidental y traslúcido presente argentino. Sin embargo, en esta novela, se opera un cambio significativo. Anteriormente, Lojo había creado un mundo de espéculos

* Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Lleida (España) y Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Coordinadora del área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) de la USAL y Profesora titular de Teoría Literaria en esta misma institución. Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 231-234.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

entre ambas orillas (las *meigas* gallegas y las *machis* ranqueles; la inmensidad del mar que golpea las costas de Finisterre y el desierto de la Tierra Adentro pampeana; etc.). La Guerra Civil Española era la única experiencia traumática (salvo una breve alusión a la guerra de Malvinas en su primera novela) que regía los destinos de sus personajes y los arrojaba al desgarro del exilio. Pero esta vez aparece la otra cara del Fantasma, temida y evitada: el último proceso militar argentino. Ambas guerras civiles se acercarán hasta casi fundirse, convivirán entre el tuteo hispánico y el voseo porteño; se colarán entre las zetas sonoras y las eses indistintas... cerrando un ciclo, tal vez, iniciado en aquella primera novela que publicara María Rosa Lojo en 1984, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, con otros —o los mismos— exiliados españoles: los Neira. El barco había llegado en ese entonces a puerto, se había convertido en una casa de Castelar, pero la pregunta apenas había sido susurrada... La hija —mitad española, mitad argentina— buscaba ese original perdido en el tránsito, guiada por una canción antigua que pronto se convertiría en marcha militar. Luego vendría el encantador dandy, Lucio V. Mansilla y su excursión a los indios ranqueles, el exiliado de la historia, en un regreso fantasmal a fines de otro siglo, el xx, en *La pasión de los nómades*, su segunda novela, publicada en 1995. En ella, haría dialogar la magia celta y el discurso histórico de la joven nación, dirigiendo la búsqueda hacia la Tierra Adentro. También entre ranqueles, otra hija de Galicia, trasplantada a la Argentina, ensayaría la primera conciliación de la identidad escindida en *Finisterre*, novela aparecida en 2005. Su «Soy dos. Soy las dos» (Lojo, 2005, p. 181) parecía ser la clave, pero pocos años después, en 2012, Lojo publicó *Árbol de familia* e instaló el frío corredor para Rosa, la exiliada hija: un lugar de tránsito, en el que ningún descanso era posible. La búsqueda había llegado, tal vez, a una aporía.

Todos éramos hijos comienza con otro corredor, el del ingreso al colegio de Frik, el Sagrado Corazón. Por él tendrá que transitar la pequeña hija del exilio cada día. Esta vez, ese pasillo no la llevará al pasado añorado por sus padres, a la lejana tierra perdida, sino al presente convulsionado de la Argentina previa al último proceso militar: el Cordobazo; el conflictivo regreso de Perón; la polémica presidencia de María Estela Martínez—Isabelita—, acompañada por el brujo López Rega; también al nuevo orden propuesto por el Concilio Vaticano II y los curas obreros y villeros; finalmente, al inevitable enfrentamiento de la Izquierda y las Fuerzas Armadas... Comenzaba una nueva y no menos brutal dictadura, precedida, para su familia, por la franquista. La historia se repetía al otro lado de la mar océana.

Tal vez era necesario que Frik viviera esta otra guerra para que pudiera emerger la hija desde las profundidades a las que la había confinado el exilio paterno, para contar su historia, ya no como mera copia deslucida en tierra accidental, sino como protagonista en tierra propia.

Estructurada en tres actos, como una tragedia, y con una pequeña obra de teatro como epílogo, la novela desafía no solo los géneros tradicionales sino que se posiciona,

como sostiene la misma autora, «más cerca de la memoria que de la Historia» para dar una suerte de «testimonio generacional» (p. 9).

La cuestión identitaria—anclada en la problemática del exilio y del género—se instala desde el comienzo, siguiendo una ya larga tradición en su obra. La protagonista es convocada por la profesora de Lengua y Literatura para actuar en una representación teatral de la obra de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*, hipotexto de la novela de Lojo:

Frik, siempre escasa de palabras propias, hablaría con las de otro. Sería madre, aunque ni siquiera se sentía plenamente hija y menos aún, afincada en la tierra donde había caído. En algo, no obstante, se sabía parecida a Kate Keller: ambas estaban desubicadas en el tiempo y en el espacio. [...] Las dos, también, habían ingresado en esa zona intermedia por fidelidad a la Historia que habían hecho otros: el marido de Kate, los padres de Frik (p. 22).

Recibida como una extranjera en la escuela por su hablar hispánico impuesto por sus padres, Frik intentará resolver nuevamente la aporía de la hija del exilio. Conjugará tiempos, lugares y orígenes a partir de la conflictiva relación entre padres e hijos, con tres guerras como telón de fondo: la civil española, la del texto de Miller y la desatada por el último golpe militar argentino. De allí surgirá uno de los temas vertebradores de la novela, que de alguna manera adelanta uno de los personajes, Esteban Milovich, su compañero en la obra, cuando comenta en un ensayo que su padre no quiere aceptar que a los de su generación «hoy les toca ser juzgados por sus propios hijos» (p. 65).

Condenados a seguir los pasos del Larry de Miller, los hijos de esta novela asumen culpas, deseos y proyectos paternos. Frik se convertirá, en su actuación, en la esposa fiel y compañera que su propia madre no pudo ser: «Qué marido no hubiera deseado una mujer como Kate Keller. A su padre, sin duda, le hacía falta una...» (Lojo, 2014, p. 46). Daniel Sigal, su mejor amigo, se dedicará a la música, como hubiera querido su padre: «La música era la asignatura pendiente de papá» (p. 68). Y Lulú, ese personaje que dinamiza las escenas con su incombustible humor, terminará la carrera que dejó inconclusa el suyo: «Nunca había podido terminar la carrera de Medicina. Lulú —pensaba Frik— lo hizo por él» (p. 129).

Todos éramos hijos se erige, entonces, como un canto de protesta ante esta pesada herencia paterna, sostenida—y cuestionada en este texto— ya desde la tradición bíblica:

A Frik le tembló la voz, pero habló.

—También se tienen hijos para matarlos.

—¿En las guerras?

—No solo ahí, no solo por eso. ¿No lo hizo Dios Padre? [...].

Laura Broullón la miró detenidamente.

—A mí también siempre me fue difícil entender ese simbolismo.

—¿No es algo más que simbolismo? ¿No pasó de verdad, literalmente?

—Eso dicen las Escrituras. Pero más allá de los hechos visibles, Dios Padre se entrega a sí mismo en el Hijo, su desdoblamiento.

—Un hijo es algo más que un desdoblamiento del padre (p. 81).

La voz de Frik, al principio entrecortada y débil, se va fortaleciendo según avanza la novela, negándose abiertamente a convertirse en víctima de los padres por seguir su mandato: «Pero no con mi consentimiento, ¿entendés? Esa es la diferencia» (p. 84). La exiliada hija, heredera del trauma, de la fragmentación identitaria, con las raíces al aire en tierra accidental, copia deslucida de los padres, cobra finalmente voz propia.

Lojo lee a Miller para dar testimonio de una generación. Después de tantos años, su Frik se enfrenta a las cajas de fotos, apuntes, recortes: «Algunas no habían sido visitadas en años. Quizás porque enmascaraban, con su neutralidad de oficina, un territorio minado...» (p. 142). Y es entonces que, desde el fondo de su historia familiar y nacional, decide dejar de ser la frágil heredera de transparentes e inútiles alas de mariposa: «'Dejar de huir', se ordenó la vieja Frik. Y abrió la caja semioculta en la última biblioteca» (p. 142).

La novela se cierra con una pequeña pieza teatral titulada «Casandra-Frik habla con los muertos». En las tres escenas que la componen, la vieja y miope Frik, convertida en Casandra, propicia el encuentro entre Esteban Milovich y su padre, como preludio del que tendrá ella con su propia madre. Las escenas transcurren significativamente en un «Viernes Santo, cuando conmemoramos la muerte del Hijo» (p. 236).

Verse es el desafío. Reconocer al otro en la diferencia que, sin embargo, oculta la identidad. Renacer con voz propia, no negando la herencia de los padres, sino buscando su camino como hijo. No ser más un desdoblamiento, salir del «sótano-teatro sin mirar atrás», subir las escaleras y ascender, para ver cómo «el sótano profundo se va desvaneciendo en la claridad» (p. 245).

Esa claridad parece ser la cifra del deseo: el deseo de dejar atrás la oscuridad que se ha cernido sobre España y Argentina por una guerra civil y una dictadura que se cobraron la vida, el descanso o la identidad de miles de hijos.

Referencias Bibliográficas

Lojo, M. R. (2005). *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana.

Trabajos de cátedra

El Universo Lorquiano: la Construcción a partir del Recurso Simbólico

Agustina Bastos Gonzalez*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

Resumen: El presente trabajo propone un análisis acerca de aquellos elementos simbólicos que resultan determinantes para la composición, desarrollo y comprensión de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. El estudio puntualizará, por un lado, en el valor ambivalente de los elementos; por el otro, en la reiteración simbólica, ambas cuestiones fundamentales y constantes en la pieza del autor español.
Palabras claves: Colores, Elementos Contundentes, Animales, Elementos Naturales.

***Abstract**: The actual essay proposes the analysis of those symbolic elements which are determinant for the composition, development and comprehension of La casa de Bernarda Alba by Federico García Lorca. It will be focused, on the one hand, on the ambivalent value of elements; on the other hand, the symbolic reiteration, both are fundamental and constant factors in the piece of the Spanish writer.*
***Key words**: Colors, Determinant Elements, Animals, Natural Elements*

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español que perteneció a la comprometida Generación del 27, ha creado un universo colmado de símbolos que pueden contemplarse a lo largo de sus obras. El uso de este tipo de lenguaje tiene un lugar fundamental en la construcción de la figura del poeta, como así también en el perfeccionamiento de sus producciones. Los símbolos dicen mucho más de lo que el lector es capaz de percibir,

* Alumna de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: agubastosg@hotmail.com.ar.

Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 237-241.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

incluso ciertas interpretaciones se escapan al más instruido en la materia, porque solo quien los ha puesto allí, donde aparecen, es quien puede reponer su significado total. De todos modos, es posible tener una aproximación al universo simbólico lorquiano que implique observar la forma en que, en *La casa de Bernarda Alba*, estos elementos avanzan en congruencia con el drama, especialmente los que se repiten y elaborar una explicación, a partir de la clasificación en grupos, que argumente el uso que el poeta hace de este recurso, fascinante pero complejo.

Colores

Es posible comenzar el análisis partiendo de la referencia a los colores blanco, negro y verde. El primero se utiliza como una de las palabras iniciales de cada acto; las didascalias que introducen cada acto comienzan mencionándolo; así, el espacio donde se desarrollan las escenas contrasta plenamente con lo que en ellas se va a representar. El color blanco se utiliza para calificar habitaciones internas de la casa, que se encuentran en estado pasivo, frente al caos que atraviesan sus habitantes, también es posible relacionarlo con la pureza, con el estado inicial de inocencia y con el discurso constante de Bernarda: «aquí nada ha ocurrido». Este blanco sufre una evolución que concluye, en el último acto, en la transformación en un blanco ligeramente azulado, un color que se acerca al negro, a la catástrofe, a la muerte. No resulta extraño que, en este último acto, se mencione la presencia de un caballo que, en medio de la oscuridad, se percibe blanco, casi como una aparición. Bajo estas condiciones, el animal blanquecino encierra un doble sentido: por un lado, el contraste con la oscuridad, con la negrura, con la muerte, que puede relacionarse con la oposición que caracteriza la relación de Bernarda con, por lo menos, una de sus hijas, Adela. En esta correspondencia, es posible relacionar a la madre con el luto, con el color negro, mientras que Adela es quien sobresale, entre tanta oscuridad, por su pureza, por su virginidad, representada por el color blanco. Ella misma lo menciona: «¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!» (García Lorca, 2010 [Acto I] p. 163). Por otro lado, volviendo a la figura del caballo blanco, este animal posee un significado particular. En el diccionario de símbolos de Chevalier se lo caracteriza de la siguiente manera: «El caballo pálido es blanco como un sudario o un fantasma. Su blancura es cercana a la acepción más corriente del negro: es la blancura del duelo [...] El caballo blanco, presagio de la muerte en las creencias alemanas e inglesas» (1986, p. 211). Es posible entender la presencia del animal como un aviso de la tragedia próxima.

De forma contrastante, el negro representa el luto que llevan estas mujeres; es el color del duelo, de la tristeza. Chevalier, en una de sus acepciones, hace referencia al negro como: «El color de un duelo sin esperanza, sin porvenir [...] es el caos, el desasosiego, la muerte» (1986, p. 747) Es el cautivo de la luz (relacionada con el blanco) y no ofrece posibilidades de retorno. Por eso, Bernarda informa a sus hijas de la ausencia de luminosidad que sufrirán en los ocho años que dure el duelo:

> Bernarda. —En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo igual (García Lorca, 2010 [Acto I] p.153).

Resulta interesante la referencia al color verde en el traje que Adela viste en el primer acto. Si bien representa un episodio de rebeldía, de liberación ante el duelo familiar, este color refleja la esperanza, la fuerza, el agua, el equilibrio entre el mundo humano y el natural, por supuesto, en el extremo opuesto, también simboliza la muerte. Es un color característico en la obra lorquiana y, aquí, no es casual que Adela se cubra con él; el objetivo es apagar el fuego y la pasión que desbordan al personaje.

Animales

El perro, símbolo complejo, posee un significado dual que es posible de explicar si se toma en cuenta el análisis de Chevalier: «Es esencialmente ambivalente: benéfico, pues el perro es el compañero próximo del hombre y el guardián que vigila su morada, maléfico pues aparece como un animal impuro y despreciable» (Chevalier, 1986, pp. 816-821). En la obra, se presentan ambos sentidos: por un lado, como anunciador de muerte (por tanto, impuro), al delatar la llegada de Pepe el Romano a la casa, es decir, como anticipo de la muerte de Adela:

> Poncia.—Están ladrando los perros
> Criada.—Debe haber pasado alguien por el portón [...].
> Criada.—Los perros están como locos.
> Poncia.—No nos van a dejar dormir (García Lorca, 2010, [Acto III] p.198).

Por el otro, como símbolo de lealtad, encarnado en la Poncia: «Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza» (García Lorca, 2010 [Acto I] p. 147).

El caballo también es un símbolo que posee doble valor, ya que es posible entenderlo como la representación del poder sexual, reprimido en este caso, pero también como el caballo de la muerte. La primera acepción se refleja en el caballo garañón que se encuentra encerrado y da golpes contra los muros, en el acto III. Mediante este símbolo, se intenta poner de manifiesto la sexualidad atrapada, entre las paredes de la casa, que busca una vía de escape. Este animal puede encarnar a cualquiera de las hermanas, ya que todas se caracterizan por el deseo sexual inhibido por la madre, pero sufre un cambio que lo acerca a la menor de la familia al simbolizar la muerte que se avecina. Aquí aparece la segunda acepción, que ya había sido descripta, pero ahora lo importante es develar el cambio, la mutación que sufre el animal al resplandecer, blanquecino, en medio de la noche oscura, casi como una aparición que anuncia la muerte, en el acto III.

Elementos Naturales

El agua es un elemento capaz de ser analizado en dos niveles, ya que, por un lado, resulta importante para la construcción del espacio, pero, por otro, también lo es para la exposición de ideales. En cuanto al primer nivel, Bernarda ofrece unas líneas que pueden relacionarse con la construcción del espacio en que se desenvuelve la obra: «Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada» (García Lorca, 2010, [Acto I] p.153). Es importante destacar la relación existente entre el miedo de beber agua envenenada y el miedo a cometer actos impuros en un pueblo que todo lo ve y no olvida, un sitio donde no hay agua natural. Allí los actos se meditan antes de ejecutarse; no se descuidan, ya que no hay purificación ni regeneración, el agua que corre sana, y aquí no hay agua. Un pueblo de pozos, donde el agua está estancada, no corre, no circula, no hay purificación ni perdón. Esto se relaciona directamente con el segundo nivel, las ideas expuestas. Es posible advertir una alusión a la idea de sanación: el agua que cura, que avanza para dar paso a lo nuevo; se refleja en la figura de Prudencia, quien cuenta a Bernarda la indisciplina de su hija. También resulta pertinente la reflexión acerca del agua como signo de libertad, de esperanza y alegría, pero, esta vez, en relación con el mar y todo lo que corresponde a este campo semántico. Aquí se presenta una dicotomía debido a que el mar es símbolo de la dinámica de la vida, tal como explica Chevalier: «del mar todo nace y al mar todo vuelve» (1986, p. 689). Entonces, por un lado, nuevamente en la figura de María Josefa, se puede encontrar ese espíritu de nacimiento o de renacimiento (en relación, además, con la importancia del casamiento): «¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar» (García Lorca, [Acto I] pag.166). Por otro, es posible encontrar, en Bernarda, la idea de mar como muerte, a donde todo vuelve: «Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! [...]. ¡Nos hundiremos en un mar de luto!» (García Lorca, 2010 [Acto III] p. 205).

Objetos materiales

A lo largo del drama, se hace mención a elementos que se relacionan de manera directa con la violencia, con sentimientos negativos y, sin duda, con la muerte. El cuchillo es uno de ellos, se menciona en todos los actos, ya sea de forma directa o indirecta. A veces, los personajes lo utilizan para referirse a características negativas de otros personajes; otras veces, para hacer referencia a las malas lenguas o pensamientos negativos, pero también se presenta en su forma más directa y convencional, como arma para matar. Según Chevalier, este elemento posee múltiples significados de acuerdo con las poblaciones que lo utilicen, pero en líneas generales «está asociado a la idea de muerte, de venganza, de ejecución y sacrificio» (1986, p. 385). Tal vez la idea de muerte, incluso la de venganza, es la más apropiada en este contexto, muerte en vida que Bernarda hace sufrir a sus hijas al condenarlas al encierro y a la castidad, venganza que le devuelven sus herederas, las criadas y el pueblo, ante su carácter, autoridad y apariencia. Pero esta idea de ferocidad no solo se da

entre Bernarda y el resto de los personajes, sino también entre las hermanas: sus relaciones se caracterizan por los celos y la competitividad a causa del amor de un único hombre. Este tipo de relaciones se reflejan en los propios diálogos entre hermanas: «Adela.—Me quiere a mí, me quiere a mí. / Martirio.—Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más» (García Lorca, 2010 [Acto III] p. 202).

Otro elemento importante es la vara o bastón, característico del personaje de Bernarda, que representa la autoridad y el dominio sobre sus hijas y criadas, incluso sobre la casa. Es cierto que sirve como elemento de apoyo físico, pero también se puede interpretar como un punto de apoyo psicológico, un elemento que resulta útil para mantener el equilibrio, el control y la postura que, en Bernarda, significan dominio y poder. Adela es quien se rebela contra la autoridad y sus imposiciones y lo deja explícito al romper esa vara de la tiranía para convertirla en la vara de la liberación e independencia.

Por último, las campanas resultan fundamentales a lo largo de toda la obra, ya que marcan el inicio, el centro y el fin del drama. Podrían considerarse en relación con la importancia que tiene el sonido en el pueblo, pero también con el valor que se le da al silencio dentro de la casa y, especialmente, en la figura de Bernarda. Todo se escucha, todo se sabe y, como bien se ha dicho, este es un pueblo que no deja pasar inadvertidos los actos de sus habitantes. Según Chavalier: «las campanas alejan las malas influencias o, al menos, advierten su proximidad» (1986, p. 242). En este contexto, insinúan la tragedia y, de hecho, marcan los pequeños episodios desafortunados que se viven dentro del drama. Así, encontramos un doblar de campanas apenas en el inicio, durante el duelo original; luego, varias referencias al sonar de campanas lejanas que acentúan el ruido que hay dentro de la casa y, por último, las que cierran la obra, tras el trágico final, las que anuncian una nueva muerte al pueblo, pero, esta vez, proclamando una muerte distinta, catastrófica, una muerte que pretende ser silenciada ante un pueblo que todo lo oye y que ya, antes de su clamor, está al tanto de los sucesos.

La casa de Bernarda Alba es un claro ejemplo de creación simbólica, cada elemento tiene un lugar y una función determinada e irremplazable, ya sea por contraste o por dualidad, cada uno forma parte de ese universo complejo y premeditado que supone el lenguaje simbólico. En estas líneas, tan solo ha sido posible analizar una pequeña cantidad de símbolos, pero cabe destacar que existe una variedad infinita, tanto en esta como en la mayoría de las obras de García Lorca, que conforman, en conjunto, ese mundo perfecto, mágico, pero realista, que, en esta ocasión, se ha concentrado en exhibir los dramas que atraviesan las mujeres en los pueblos de España.

Referencias Bibliográficas

Chevalier, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Edaf.

Elogio de la Vigilia: Poder y Rebelión en *La casa de Bernarda Alba*

Jorge Rauber*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

Resumen: La casa de Bernarda Alba es comúnmente descripta como una prisión en la que Bernarda ejerce una tiranía implacable sobre los suyos y en la que cualquier impulso de liberación es sofocado. El acceso de Pepe el Romano a su hija Adela revela, desde esta perspectiva, un claro fracaso de su estrategia represiva.

En el presente trabajo, analizaremos esta obra desde un ángulo diferente, el del pensador francés Michel Foucault, quien cuestiona la idea del poder como fuerza opresiva a la que se contrapone un impulso vital que pugna por liberarse. Esta perspectiva nos permitirá repensar las relaciones de poder dentro de la casa, así como algunas cuestiones que las perturban: la fragilidad que exhibe como prisión, el fracaso de la vigilancia de Bernarda y la confesión final de Adela.
Palabras clave: Bernarda Alba, Casa, Foucault, Poder, Rebelión.

Abstract: *Bernarda Alba's house is commonly described as a prison where Bernarda tyrannizes her family and where any attempt of liberation is suffocated. The access of Pepe el Romano to her daughter Adela reveals, from this perspective, a clear failure of her repressive strategy. In this paper, we will analyze this work from a different angle: the one of the French philosopher Michel Foucault, who questions the idea of power as an oppressive force, contraposed by a vital impulse which fights for liberation. His perspective will allow us to rethink the power relations inside the house, and some aspects, which question those, as well: the fragility of the house as a prison, the failure of Bernarda's surveillance and the final confession of Adela.*
Keywords: *Bernarda Alba, House, Foucault, Power, Rebellion.*

* Alumno de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: jorge.rauber@fibertel.com.ar.
Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 242-248.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Introducción

En el capítulo dedicado al análisis de *La casa de Bernarda Alba*, Edwards describe un ambiente en el que el sentido de encarcelamiento es casi absoluto: la casa es una prisión en la que Bernarda ejerce un gobierno tiránico sobre su madre, sus hijas y sus criadas, y es, a su vez, tiranizada por el afuera, por la sociedad cuyos valores deben ser inflexiblemente respetados (Edwards, 1983, pp. 320-383). Desde este punto de vista, el dominio que ejerce sobre su entorno tiene como claro objetivo reprimir las pasiones que la naturaleza instintiva engendra en sus hijas y que pugnan por encontrar su vía de escape. Tales pasiones se reflejan en la locura de su madre, que busca desesperadamente escapar de su encierro y sueña con casarse, y en la transgresión de Adela que, contrariando el mandato social imperante, mantiene relaciones con Pepe el Romano, prometido de su hermana.

La estrategia represiva de Bernarda Alba, aceptado esto, resulta un completo fracaso. La casa, cuyas puertas y ventanas deben ser consideradas como tapiadas con ladrillo, permite el acceso al amante de su hija. Su vigilia, que se supone implacable, no percibe la presencia del intruso cuyos pasos son oídos, sin embargo, por todos los demás integrantes de la casa, que debaten sobre la hora exacta en que se retira cada noche.

En el presente trabajo, analizaremos esta presunta disfuncionalidad represiva desde una perspectiva diferente: la propuesta por el pensador francés Michel Foucault. Foucault reniega de una definición de poder según la cual los estamentos superiores oprimen a los inferiores y eventualmente fracasan en su intento de impedir las transgresiones (2008a, 2008b). Su modelo nos permitirá repensar dos aspectos que contradicen, en un primer análisis, la situación opresiva planteada por el texto: la aparente fragilidad de la casa que se propone como prisión y la imprudente revelación, por parte de Adela, de la ubicación de su amante.

La Sexualidad según Foucault

En el análisis clásico, la sexualidad aparece como un impulso vital que se muestra indócil frente al poder que busca someterlo y que, ocasionalmente, encuentra grietas a través de las cuales logra manifestarse. Esta interpretación supone el fracaso de la estrategia de Bernarda, quien dispone, desde el principio, que ningún hombre pise la casa y cree, hasta la revelación final y pese a las insinuaciones de Poncia, que allí no pasa absolutamente nada.

Tal concepción de la sexualidad y el poder es errónea, sostiene Foucault. Por el contrario, analizado el problema desde una perspectiva histórica, hay evidencias que muestran que, desde siglo xviii en adelante, se despliegan variadas estrategias no para controlar la sexualidad, sino, más bien, para producirla: «Entre el poder y el sexo no hay una relación de represión, sino todo lo contrario» (Foucault, 1992, p. 163). A la sexualidad, afirma, «no hay que concebirla como una especie de naturaleza que el poder intentaría reducir, o como un campo oscuro que el saber intentaría, poco a poco, descubrir» (Foucault, 2008a, p. 101). No es una realidad en sí, subyacente, sino una red en la que la estimulación, la

intensificación del placer, el refuerzo de los controles y la resistencia se encadenan unos con otros. La sexualidad está relacionada con mecanismos de poder que desvían su rol inicial, es decir, la reproducción, hacia una intensificación del cuerpo, a su valoración como objeto de saber y, como tal, elemento esencial en las relaciones de poder (Foucault, 2008a, pp. 101-103). Las sociedades occidentales erigieron un dispositivo de sexualidad que se edifica en torno a un sistema de reglas que definen lo prohibido y lo permitido, lo prescrito y lo ilícito. No tiene como función la reproducción, sino controlar las poblaciones de manera cada vez más global.

La Casa como Prisión

La casa de Bernarda Alba es concebida como una prisión. La misma Bernarda proclama la clausura de sus puertas y ventanas: «¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (García Lorca, 2013, [Acto I] p. 157). Debe advertirse, sin embargo, que tal aislamiento es insostenible. El objetivo de la prisión, dice Foucault, no es la represión del delito, sino su creación. La transgresión no supone una debilitación del poder, sino que el poder la requiere para su ejercicio. Bernarda Alba necesita invocar elementos externos para justificar su ejercicio de poder. Las paredes, pese a tratarse de una prisión, son porosas: «Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques» (García Lorca, 2013, [Acto II] p. 220), dice frente al escándalo que supone la desaparición de la foto de Pepe el Romano. Lo mismo ocurre cuando da instrucciones para que su madre no se acerque al pozo, por cuanto allí puede ser vista por los vecinos. Los acontecimientos externos se infiltran permanentemente. No hay una división entre lo exterior y lo interior, sino que lo exterior está en el interior: la observación de los vecinos es reproducida por cada una de las hijas en relación con las otras y consigo mismas.

Como sugiere Smith, en *La casa de Bernarda Alba,* es la división entre espacios contingentes (las habitaciones de las hijas, la casa, el patio y la calle) la que provoca el inextinguible apetito que solo se sacia en la dialéctica entre la vigilancia y la transgresión: el propósito de Martirio de descubrir a Adela es, por una parte, inspirado y, por la otra, facilitado por la proximidad (Smith, 2001, p. 120). No en vano es a Martirio a quien interroga Poncia sobre la hora en que se retiró Pepe el Romano: «Mejor lo sabrás tú que yo, que duermes pared de por medio» (García Lorca, 2013, [Acto II] p. 200). La ignorancia de Martirio es fingida, como advertimos poco después. Con intención, pregunta a Adela si no ha dormido bien la noche anterior. La respuesta de esta revela que tampoco a ella se le escapa la doble intención de la pregunta:

> Adela: ¡Déjame ya!! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!
> Martirio: ¡Sólo es interés por tí!

> Adela: Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? ¡Pues seguir! ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais donde voy! (García Lorca, 2013, [Acto II] p. 201).

Sugestivamente, en lugar de ventanas y puertas tapiadas, como pretende Bernarda, lo que separa a las mujeres del mundo exterior es la reja, es decir, un elemento que incita el deseo a la vez que impide su satisfacción (Smith, 2001, p. 120).

La familia no es sino reflejo de otras instituciones disciplinarias, como, por ejemplo, el asilo. La historia de la locura está marcada no tanto por el confinamiento como por los ingeniosos principios de sujeción: el silencio, la sujeción por reflejo, el juicio permanente. Más allá del encierro y el castigo físico, el ejercicio del poder por parte de Bernarda supone la confrontación recurrente de sus hijas con su propia intrascendencia y su falta de atractivo, tácticas que, por ser socialmente aceptables, son más insidiosas, más fáciles de asimilar por las personas a las que van dirigidas. Las mujeres de la casa pueden ser obligadas, y obligan a su vez, a guardar silencio, a recordarse a sí mismas y entre ellas su incapacidad y su desgarbo. No en vano la obra se abre y se cierra con sendos llamados a silencio. Son las estrategias de poder que se despliegan las que asimilan la casa a un asilo, idea esta que se refuerza por el hecho de albergar a una persona calificada como insana.

Un elemento que resume la capacidad de vigilancia es el panóptico, una suerte de prisión idealizada en la que el control se ejerce desde una torre central rodeada por el edificio circular donde se encuentran los reclusos (2008b). Está dividido en pequeñas celdas en las cuales cada uno de los sujetos es atrapado en la trampa de la visibilidad. La casa de Bernarda Alba aspira, metafóricamente, a esta utopía carcelaria, a que cada hija esté constantemente vigilada. La tiranía de la madre se ejerce desde una posición central y abarca por igual a todos los habitantes. Nada puede ocurrir sin que ella lo advierta y lo consienta:

> «Bernarda: En esta casa no hay ni un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo. Poncia: No pasa nada por fuera Eso es verdad. Tus hijas están y viven como en el interior de alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos» (García Lorca, 2013, [Acto III] p. 257).

Las palabras de Poncia no hacen sino revelar lo que es ya un secreto a gritos, pero Bernarda no quiere oírlas. Lo único que le preocupa es saber si han cesado las habladurías de la gente, aquellas que decían que Pepe el Romano se retiraba cada noche a las cuatro de la mañana. Han cesado, efectivamente, lo que la mueve a reafirmar, una vez más, lo implacable de su vigilancia: «Porque no pueden. Porque no hay carne donde morder. ¡A la vigilia de mis ojos se debe esto!» (García Lorca, 2013, [Acto III] p. 258).

El círculo se cierra: la primera señal de rebeldía de Adela es hacerse visible en la oscu-

ridad de la noche para que Pepe el Romano pueda descubrirla. La situación de asimetría que se da es propia de la configuración del panóptico. Adela sabe que puede ser vista, tanto desde fuera de la casa como desde dentro, pero, iluminada como está por las luces de su prisión, es incapaz de ver a quien la ve.

> Poncia: Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantas?
> Adela: ¡Ciega debías estar!
> Poncia: Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata. Por mucho que pienso no sé lo que te propones. ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana? (García Lorca, 2013, [Acto II] p. 204).

La casa de Bernarda Alba reúne tanto los elementos de la prisión idealizada descrita por Foucault como sus mecanismos de funcionamiento. Su función, como la de esta, no es la de reprimir, sino la de crear. Para ello requiere necesariamente la connivencia de las estructuras de poder externo que justifiquen y legitimen el ejercicio de poder de las microestructuras interiores. Como todo mecanismo racional, a la vez que simula ejercer una represión ciega, provee las vías de alivio. Necesita de la rebelión, la exige su propia razón de ser. La ocurrencia de la trasgresión no es debilidad, sino sabia administración de los recursos. Porque, en definitiva, «panóptico quiere decir dos cosas: que todo se ve todo el tiempo, pero también que todo el poder que se ejerce no es otra cosa que un efecto óptico» (Foucault, 2012, p. 101). No es relevante la vigilancia en sí, sino que los oprimidos crean que son vigilados.

La Rebelión Final y el Fracaso de Adela

La discusión de los aspectos relacionados con la casa permite que abordemos ahora el tema de la rebelión final de Adela y su ulterior suicidio. La instancia clave es la que tiene que ver con su confesión pública, en tanto imposibilita la continuación del juego. También la confesión se vincula, en opinión de Foucault, con el poder. En efecto:

> ...la obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos como el efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo «pide» salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino al precio de una especie de liberación (Foucault, 2008, p. 60).

Es decir, el aspecto fundamental de esta práctica es que la confesión manumite, mientras que el poder reduce al silencio. La confesión pública, por parte de Adela, de su relación con Pepe el Romano no es, como podría pensarse, la revelación espontánea de su esencia interna, sino el efecto de un proceso material de vigilancia y castigo que se origina fuera de ella:

> Adela. Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla.
> Martirio: ¡No serás!
> Adela: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.
> Martirio: ¡Calla!
> Adela: Sí, sí. (*En voz baja)* vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana (García Lorca, 2013, [Acto III] pp. 272-273).

La invocación del pueblo como testigo es, una vez más, el ideal de vigilancia que representaba el panóptico: un dispositivo anónimo que refuerza la intensidad del drama disciplinario. La compulsión a confesar no es la afirmación de autoconocimiento, sino la confirmación de una docilidad adquirida. Adela hará su delito visible y audible, y traicionará así su posibilidad de escape. Es cierto que media la delación de Martirio, que ya le había advertido su amor por el mismo hombre y su voluntad de impedir que Adela se quedara con él. Pero esta profundiza la tragedia al enfrentar la autoridad de Bernarda, quien ha acudido alertada por los gritos, y cuyo bastón Adela rompe en señal de rebeldía. Y, fundamentalmente, al delatar el sitio en el que se encuentra su amante: «Yo soy su mujer. [A Angustias] Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león» (García Lorca, 2013, [Acto III] p. 276). El placer no puede ser separado del poder inscrito en su cuerpo: el clímax de la violencia conlleva el clímax del erotismo, en una espiral que no se agota en mera transgresión. Que el lugar del rebelde adoptado por Adela no refleje su verdadero ser, sino la consecuencia prevista por una convención social, no implica una disminución del placer que supone esta ilusión transgresora. Romper el bastón que representa la autoridad de Bernarda es, para Adela, confrontar el mecanismo inmediato de la opresión. Su resistencia al ejercicio del poder no se da en un plano esencial, sino en la inmediatez del cuerpo y en el placer de lo que ella entiende como transgresivo.

Podemos leer la rebeldía de Adela, entonces, no como la revelación de una identidad coherente, sino como la emergencia de un evento discreto en la dinámica del poder.

Conclusiones

La lectura de *La casa de Bernarda Alba*, desde la perspectiva brindada por los trabajos de Foucault, revela un ejemplo paradigmático del ejercicio de poder en el seno de una familia. Foucault confronta la idea del poder como una fuerza opresiva; es, por el contrario, un elemento generativo. No reprime la sexualidad de Adela, sino que la crea, como crea la de toda nuestra sociedad moderna.

La fragilidad de la casa como lugar de encierro y represión es ilusoria. La naturaleza real de la rebelión de Adela difiere de la propuesta por el análisis clásico: toda esperanza de salvación queda definitivamente sepultada. Ambos aspectos revelan no ser sino elementos necesarios y previsibles de un ejercicio racional de poder sobre la sociedad que se nos presenta. La vigilia de Bernarda Alba no ha sido en vano. Su fracaso es solo aparente, por cuanto el objetivo inconfeso de toda estrategia represiva es, en el fondo, engendrar la subversión que la justifica. Una estrategia de la que, cabe agregar, también ella es víctima.

Referencias Bibliográficas

Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca.* Madrid: Gredos.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder.* Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Foucault, M. (2008a). *Historia de la sexualidad,* Tomo I. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2008b). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2012). *El poder psiquiátrico.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

García Lorca, F. (2013). *La casa de Bernarda Alba.* Madrid: Cátedra.

Smith, P. J. (2001). *The body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press.

El Espacio en *La casa de Bernarda Alba*

Rodrigo Gómez Poviña*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

Resumen: El espacio tiene una función fundamental en *La casa de Bernarda Alba*. La obra se desarrolla en un lugar determinado, la casa, con una gran variedad de espacios menores, como los cuartos de las hijas de Bernarda, en los que se mezcla lo público y lo privado, y el comedor, donde reciben a las visitas y se ponen en juego las apariencias. Nuestro trabajo busca entonces definir si en la obra de García Lorca hay, entre los espacios analizados, uno que quede desligado del ámbito público.
Palabras clave: Espacio, Público, Privado, Bernarda, Poder.

Abstract: *Space has a fundamental function in* La casa de Bernarda Alba. *The play develops in a certain space: the house. It has a wide range of minor spaces, such as Bernarda's daughters' bedrooms in which public and private mixes. There is also de dining room, where guests are received and appearances are held at stake. Our work tries to define if, in the rooms we analize, we can consider one as a public space.*
Key Words*: Space, Public, Private, Bernarda, Power.*

En la obra de Federico García Lorca (1898-1936), *La casa de Bernarda Alba* (1936) constituye la tragedia final de una trilogía de «dramas de la tierra», junto con *Bodas de sangre* (1933) *y Yerma* (1934). Se trata un tema común al sur de España, una sociedad tradicional, en la que el papel de la mujer queda relegado a un segundo plano y el hombre es el que domina la escena. Ante la ausencia de un varón, se nos informa que el padre de la familia acaba de fallecer y se realiza su velorio al comenzar el primer acto; Bernarda, fiel a

* Alumno de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: ropogp@hotmail.com.
Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 249-254.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

su nombre —mujer que es fuerte, apasionada y arrojada—, ocupa su lugar. Sus acciones para con sus hijas serán extremadamente duras y exigentes. Ella es tanto su madre como su padre. Decide sobre todos los aspectos de sus vidas:

> Bernarda.—En esta casa no hay ni un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo (García Lorca, 2010, [Acto III] p. 257).

Como bien señala Armand F. Baker (n.d.) en su trabajo: «Lorca's *La casa de Bernarda Alba* and the lack of psychic integration»: «When Bernarda orders everyone to be silent, which is her first and last action in this play, it is because she wants to repress the thoughts that could be stimulated by what they say» [«Cuando Bernarda ordena a todos que hagan silencio, que es su primera y última acción en la obra, es porque ella quiere reprimir los pensamientos que podrían estar estimulados por lo que dicen»] (p. 2). Bernarda es la que domina en toda la casa, tanto en los ámbitos públicos, como el comedor, la «habitación blanca» descripta al principio, el patio donde se encuentran en ciertas ocasiones las hermanas, e incluso la ventana en la que aparece Pepe el Romano, como en lo privado, es decir, en los cuartos de sus hijas.

Gastón Bachelard, en su obra *La poética del espacio*, señala que «la casa es nuestro rincón en el mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos» (2012, p. 34). Si seguimos al filósofo francés, podemos llegar a concluir que la casa de Bernarda Alba funciona como una cuna, pues las hijas están allí desde que nacen, pero también, como una tumba, ya que ellas están condenadas a no poder dejar la casa, obligadas por Bernarda a permanecer en ella para siempre. «La casa nos permite soñar en paz», continuará Bachelard (2012, p. 36), situación invertida en la obra de García Lorca. Es también un espacio para los recuerdos, los cuales, con el tiempo, se tergiversan, pero, en el caso de las hijas de Bernarda, siempre tendrán presentes la firme conducción de su madre y la imposibilidad de abandonar su morada una vez muerto su padre.

Con la excepción del momento en el que Bernarda y sus hijas —todas, menos Adela— salen para castigar, junto al pueblo, a la muchacha que tuvo un hijo y lo abandonó, *La casa de Bernarda Alba* transcurre plenamente dentro de la casa. «Veremos que el espacio en esta obra no es solo el lugar donde ocurre la acción o donde se desarrollan los personajes, sino que es tan importante que, en ocasiones, se vuelve un personaje en sí mismo» (Miller, § 1). Los espacios de la casa están hábilmente manejados por García Lorca. Cumplen las funciones que el autor necesita para su obra. Como bien señala su contemporáneo Pedro Salinas, con quien forma parte de la Generación del 27:

> ... creemos que si Lorca ha recurrido al teatro es porque necesitaba organismos artísticos más complejos, más capaces de expresión amplia, para ofrecernos

> en toda su magnitud esa afirmación de su poesía: la fatalidad dramática del vivir terrenal (Salinas, 1998, p. 205).

Es decir, Lorca recurre al teatro (particularmente a la tragedia) para poder expresar con mayor facilidad y claridad sus ideas. Los lugares de la casa, como se ha dicho, tienen distintas finalidades. El espacio principal, la casa, como señala José Monleón (1986, p. 383), muchas veces ha sido representado como una cárcel, en la que están encerradas Bernarda, sus hijas, e incluso su madre, María Josefa.

Dentro de la casa, si consideramos los espacios públicos, podemos hablar de la «habitación blanca» (presentada por el autor en la primera didascalia), el comedor y el patio, junto con la puerta del corral. Los espacios supuestamente privados son: los cuartos de las hermanas y la ventana en la que se encuentra(n) Angustias (y Adela) con Pepe el Romano. Si bien las habitaciones aparecen como propios de cada una, el poder que emana la figura de Bernarda y los celos que existen entre las hermanas llevarán a que no exista un lugar personal. Luis García Montero señala que

> ... no hay un lugar limitado para el poder; la historia, relegada aparentemente al campo de lo público, no respeta los pretendidos refugios de la intimidad, entra y actúa dentro de ellos, los constituye, porque pertenece a su propio discurso (1996, p. 367).

De la cita se desprende que la figura imponente de Bernarda la hace ser el *pater familiae* en todos los espacios de la casa, ya sean públicos o privados. Como líder de su casa, Bernarda busca la permanencia de su familia y, para ello, no se privará de intervenir en todos los aspectos de la vida de sus hijas.

> Bernarda. —¡No os hagáis ilusiones de que vas a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro! (García Lorca, 2010, [Acto I] p.185).

Sin embargo, más adelante dirá:

> Bernarda. —Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes? (García Lorca, 2010, [Acto III] p. 250).

Si consideramos estas frases a la luz de la que se cita en la primera página y de la actitud demandante y sobreprotectora de Bernarda a lo largo de toda la obra, concluimos que Bernarda verdaderamente manda sobre su vida y la vida de los demás, y no deja un lugar

para los sentimientos de sus hijas. En otro momento dirá a Magdalena que no llore, sino que se meta debajo de la cama, en una clara alusión a hacerlo donde nadie la pueda ver.

De esta forma, las apariencias cobran una gran importancia en la obra: «El infierno son los demás» (Sartre, 2010, [Escena v] p. 79). Las palabras de Sartre cobran importancia en este sentido. Las acciones de Bernarda para con sus hijas están condicionadas por lo que pensarán los demás. Ordenará su casa y a quienes viven en ella para que lo que se vea de afuera sea siempre perfecto (ser y parecer). El orden y la limpieza de los que se habla al comienzo subrayan esta idea. Los ocho años que ha de durar el luto también sirven para dar cuenta de la impresión que desea producir en los demás[1]. En su casa, Bernarda no deja que haya lugar para lo que ella considera «debilidad».

Pero, volviendo al espacio en *La casa de Bernarda Alba*¸ el primer cuarto que se menciona es la «habitación blanca». Símbolo de pureza, quizás de la «bella muerte», en él se llevará a cabo el luto por el padre, pero también será el escenario en el que tejen las hijas de Bernarda, todas, excepto Adela. Los contrastes aquí saltan a la vista: García Lorca juega con el apellido de la familia, pues «Alba» es la palabra latina para 'blanco', y juega también con la idea del bordado, símbolo de la fidelidad y de la castidad para la antigüedad clásica (las figuras de Atenea, Ariadna, Penélope y las Moiras, aunque las últimas mayormente ligadas al «tejer un destino»; motivo también retomado por Garcilaso de la Vega en sus Églogas). Aún así, en un lugar marcado por ideas de pureza, el autor decide contrastar una habitación blanca y las palabras oscuras e hirientes que las hermanas se dedican. Por otro lado, Lorca omite a Adela de la escena, mujer cuyo nombre significa la de carácter noble, porque ella no es una mujer casta.

Otro de los espacios públicos que aparece en la obra, también vinculado al «ser y parecer» y a las relaciones sociales, es el del comedor. Allí converge toda la familia. En él se habla de asuntos de la casa y, cuando en el acto tercero aparece Prudencia, una amiga de Bernarda, ambas discuten sobre el matrimonio. Como en la habitación blanca, lo que importa son las apariencias, pero lo que sale a la luz son los celos y la envidia que existe entre las hermanas.

El patio y el corral, últimos espacios públicos, son los lugares en los que suceden las discusiones más feroces. Allí se suicidará finalmente Adela, enojada porque no puede reunirse con su amante. O, como señala Susana Degoy al hablar de la trilogía teatral de Lorca, «... las tres mujeres renuncian a luchar por el único amor y por el derecho a vivirlo plenamente; se condenan así a la esterilidad y pecan contra la naturaleza y la tierra» (1994, p. 117).

En estos lugares, Bernarda se mostrará implacable, verdadera ama y dueña de la casa

1 Mencionamos el luto y ahora la muerte de Adela como últimos motivos del «ser y parecer» por no tener relación directa con el asunto para el cual se compuso este ensayo. Luego de la muerte de Adela, Bernarda grita que su hija murió virgen y que «nadie dirá nada», lo que ilustra claramente dicha idea de disfrazar una realidad (la virginidad de Adela) para no ser objeto de la mirada de la gente del pueblo.

y del destino de sus hijas.

Los escenarios más ambiguos en cuanto a la consideración de públicos o privados son los cuartos de las hijas de Bernarda y la ventana en la que aparece Pepe el Romano, único vínculo de las hermanas con el exterior. Los cuartos son como los pozos de agua estancada de los que se habla a lo largo de toda la obra:

> Poncia. —Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves ese silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que se tenía que decir (García Lorca, 2010, [Acto iii] p. 260).

A través del personaje de Poncia, el autor presenta la catástrofe que está próxima a suceder: Adela desafía a sus hermanas en su deseo de estar con Pepe el Romano, desobedece así a su madre, se «libera» de ella al romper su bastón, y se suicida al no poder a su amante.

Los cuartos o «cuevas», como los llama Bernarda (García Lorca, 2010, [Acto i] p.155), son los lugares personales de cada una de las mujeres. En ellos viven, lloran, desean, envidian, aman. Sin embargo, como queda expresado en la cita de García Montero, la presencia dominante de Bernarda en todos los aspectos de la vida de sus hijas no deja lugar para un desarrollo personal. Hay un deseo y una sexualidad reprimidos. La opresión provoca las dos respuestas lógicas: la resignación (Magdalena: «Sé que no me voy a casar») y la rebeldía (Adela: «Yo no quiero estar encerrada», «¡Yo quiero salir»; y Martirio: «Lo quiero», en referencia a Pepe). Sus otras hijas hacen lo que ella quiere. Tal es el caso de Angustias, quien se casará con Pepe porque así lo desea Bernarda, y deberá vivir con él aunque no sea feliz. La idea de resistir estoicamente para aparentar frente al otro vuelve a aparecer aquí.

El último lugar por considerar es la ventana en la que aparece Pepe el Romano, un espacio intermedio en la comunicación que controla la puerta. Dicha ventana sirve como puente entre el mundo exterior y el mundo interior de las mujeres. Si taparan las puertas y ventanas, como propone Bernarda apenas terminadas las oraciones a su marido, la comunicación con el mundo de afuera se vuelve nula. Y, en cierta forma, las puertas y las ventanas están obstruidas, pues Bernarda no deja salir a nadie de la casa. Las ventanas funcionan como un lugar desde el que sus hijas ven venir a los hombres del pueblo, de los que están tan alejadas, como si estuvieran verdaderamente tapadas. Sin embargo, la ventana que comparten Angustias y Pepe es también otro lugar controlado por Bernarda, pues es ella la que decide cuándo debe hablar Angustias con Pepe y si debe o no casarse con él.

Entonces, si consideramos la frase de García Montero sobre el poder y cómo este no deja lugar para lo privado y, con ello, para la intimidad, y tomamos en cuenta el poder que ejerce Bernarda sobre todos los que la rodean, concluimos que no hay verdaderamente un espacio privado. Es decir, aquellos lugares que debieran ser privados, como los

cuartos de las mujeres y la ventana de Angustias y Pepe, son indirectamente manejados por Bernarda. Ella es la que controla lo que sucede en la vida de sus hijas, a pesar de que diga que no se mete en sus corazones. Así, lo privado deja de existir, dando lugar a un espacio público, al menos, desde el punto de vista de Bernarda, pero dentro de un espacio supuestamente privado, que es la casa. Las actitudes de Bernarda harán que sus hijas se comporten como sus vecinos:

> Lorca nos pone ante un espacio para la maldición que termina por interiorizarse en la propia casa, geografía blanca del interior se constituye en un degradado espacio de lo público, otra plaza popular, y las habitaciones privadas de las hijas cumplen frente a ella la misma función que exteriormente desempeñan las casas familiares frente al pueblo. Las hijas se espían, oyen detrás de las puertas, se convierten en *vecinas* de sus propias hermanas (García Montero, 1996, p. 366).

El color blanco, antes símbolo de pureza y castidad en las mujeres, aparece ahora descuidado, desprolijo, abandonado. Parecería ser que nada de lo que vive en la casa de Bernarda Alba puede verdaderamente ser de este color. El blanco pierde su valor y pasa a ser entonces su contrario, el negro, o la oscuridad, fiel reflejo de los tiempos tormentosos que se acercan a la casa de Bernarda luego de la muerte de su marido. Nuevamente, las referencias al agua estancada y a los pozos de venenos no son casuales en Federico García Lorca.

Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Baker, A. F. (n.d.). *Lorca's* La casa de Bernarda Alba *and the lack of psychic integration*. Recuperado 3 de octubre, 2013, desde http://www.armandfbaker.com/lorca_alba.pdf.

Degoy, S. (1994). *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires: Nuevo Hacer.

García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda Alba*. Barcelona: Cátedra.

García Montero, L. (1996). El teatro, la casa y Bernarda Alba. En *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti* (pp. 359-370). Granada: Universidad de Granada.

Miller (s.d.). *El espacio en* La casa de Bernarda Alba. Recuperado 1.° de octubre, 2013, desde http://tressentados.tripod.com/id39.html.

Monleón, J. (1986). Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba. Cuadernos Hispanoamericanos*, (343-344), 371-383.

Salinas, P. (1998). *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza.

Sartre, J. P. (2010). *A puerta cerrada. La puta respetuosa.* Buenos Aires: Losada.

La casa de Bernarda Alba, un Cementerio de Ilusiones sin Dueño

Yanet Mildemberg Mejías*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

Resumen: El presente trabajo se propone analizar la construcción del espacio en *La casa de Bernarda Alba*, obra de Federico García Lorca, a partir de la idea de la inversión del orden natural de las cosas, y las consecuencias que esto implica para los personajes.
Palabras clave: Casa, Represión, Caos, García Lorca, Bernarda Alba.

Abstract: *The aim of this essay is to analyze space construction in* La casa de Bernarda Alba*, written by Federico García Lorca, from the idea of an inversion of the natural order of things, and the imminent consequences that affect the characters.*
Keywords*: House, Repression, Chaos, García Lorca, Bernarda Alba.*

Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa.
Federico García Lorca

El mero término «casa» evoca en todo lector una serie de imágenes o ensoñaciones de carácter casi arquetípico que pueden asociarse con el legado de la tradición literaria y con experiencias comunes al alma humana: el refugio, la maternidad, el espacio femenino por excelencia, el centro de nuestras soledades, su rol protector y constitutivo de nuestro ser, entre otras. Empero, en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, estos valores positivos se ven subvertidos; la casa se convierte en convento o, incluso, en sepultura de las sombras inánimes de cinco mujeres, en una suerte de *locus tenebrosus* que proporcionará el ambiente idóneo para el desenlace trágico.

* Alumna de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: yanet.mildembergmejias@usal.edu.ar.

Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 255-258.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

A partir del análisis de la *lexia* título (Barthes, 2009), podemos notar que la casa es el punto de focalización de todas las acciones; esta revela la clave de lectura y adquiere, prácticamente, el estatus de personaje principal. Una vez impuesto el luto de ocho años por la muerte de Antonio María Benavides (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 985), la casa quedará herméticamente sellada por orden de la tirana Bernarda, y se desencadenará el caos interno. Deviene, así, en un lugar infernal, de enfrentamiento de fuerzas antagónicas e interdependientes, de represión, de privación de la libertad de las hijas; lo cual trae aparejada la exacerbación extrema de los sentimientos, de las pulsiones más primitivas, de ese instinto dionisíaco que ruge en los rincones buscando una salida, una vía de escape, que permita restaurar el orden natural y completar el proceso de catarsis (Gil, 2008, p. 1).

Ahora bien, dentro de esta atmósfera interior asfixiante y ponzoñosa, también hay ciertos espacios en los que la falta de control y la imposibilidad de observación permiten la transgresión y el esparcimiento. Estos sitios están más vinculados con la naturaleza primigenia y conforman una especie de *locus amoenus* en el que pueden liberarse los instintos: son el patio y, sobre todo, el corral (Gil, 2008, p. 4). El patio es el lugar donde corre al menos un poco el aire, donde las hermanas intentan ventilarse por el calor que las sofoca, pero no basta para evitar la frustración. Más allá del patio, está el corral donde ya el reciente difunto pecaba de adulterio con sus criadas (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 979) y donde su hija menor se rebelará dos veces contra su madre: en primer lugar, al quebrantar el mandamiento monocromático de vestir de negro y usar su vestido verde (símbolo de vida, de naturaleza, de libertad y, también, de muerte); en segundo lugar, reafirmará este acto no solo al entregarse al deseo carnal generado por Pepe el Romano ([Acto III] p. 1059), sino al partir en dos el bastón de mando de Bernarda frente a las acusaciones de Martirio ([Acto III] p. 1063). Además, cabe destacar que allí anda a su albedrío el caballo garañón (símbolo de lo instintivo y de la potencia sexual), aunque separado de las potras encerradas en las cuadras ([Acto III] p. 1042).

Por otro lado, el esparcimiento también puede alcanzarse a través del recuerdo de la forma pasada de la casa natal, donde se localizaba la intimidad del ser, donde el inconsciente estaba felizmente instalado en el espacio de su dicha (Bachelard, 2000), es decir, antes de que la casa se demonizara y se volviera hostil para sus habitantes, antes de que se cometiera la violación de la naturaleza, que inicia un estado de putrefacción espiritual. Como ejemplo de esta actitud, podemos mencionarla a Magdalena rememorando su niñez: «Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas.» (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 995). Asimismo, en su lúcida locura senil, María Josefa mezcla en su imaginación las imágenes de la casa del pasado y las de la casa soñada, las de sus ensoñaciones más preciadas: «Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos…» ([Acto III] p. 1058). Puede advertirse, a su vez, el anhelo de libertad en comunión con la naturaleza, el anhelo de una vida plena en lugares abiertos llenos de ruido y no dominados por un silencio sepulcral, la nostalgia

del mundo ideal asociado a la tierra. María Josefa, a sus ochenta años, aún añora la orilla del mar, la espuma, la playa, la simplicidad de la choza, la alegría de la vida en su pueblo.

De esta forma, comprobamos que el tiempo, por no mudar en su costumbre, ha afectado ese microcosmos que es la casa, a pesar de que siempre se intenten mantener las apariencias; y, si nos detenemos en las descripciones que de ella se dan en las didascalias, notaremos que el color de sus paredes va cambiando en consonancia con el aumento de la tensión en la trama, es decir, que la tempestad que va creciendo en su interior, como un vestiglo que se alimenta del odio arraigado en los corazones de las hermanas, deja sus huellas en el espacio escénico. En la primera acotación, cuando se acaba de levantar el telón, ya se nos habla de una «habitación blanquísima» (p. 973), reflejo de una pureza extrema, virginal, iniciática. Este color pasivo o neutro indica que «nada aún se ha cumplido» (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 191), que la honra, que tanto importa a Bernarda, aún está intacta, el caballo garañón duerme y la sangre aún no hierve. Por el contrario, en el segundo acto, tenemos una «habitación blanca» (Lorca, 1991a, p. 1005), ya no es inmaculada, algo la opaca, algo muy grande que ya se está gestando y que Bernarda se niega a ver. Finalmente, en el acto tercero, el conflicto entre las hermanas cobra mayor profundidad, y los personajes se encuentran entre «cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior...» (p. 1040). Este tinte azul evoca una gravedad solemne, supraterrena, que se relaciona con la idea de la muerte que acecha (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 164), de la única vía de escape efectiva frente a una vida sin ilusión y sin futuro, de una muerte purificadora y liberadora. Esta será la única alternativa viable para Adela.

Habiendo hecho este análisis del espacio privado e íntimo que queda circunscrito a la casa, debemos incorporar un segundo término que establece una relación dialéctica con ella, por la cual se determinan y dan forma mutuamente: lo de fuera, el espacio público, el pueblo. Los gruesos muros y las cortinas de yute actúan para Bernarda como una barrera inexpugnable que le permite esconder su propia desolación y proteger su dominio de la peligrosa amenaza que representa el mundo exterior, de aquello *otro* que encarna todo lo maligno: los hombres, el sexo, las pasiones incontroladas, las vecinas chismosas y las mujeres malas. No obstante, esta distancia impuesta artificialmente no deja de ser imaginaria, ya que las fuerzas o los hilos que conforman la urdimbre en que se organiza ese *fuera* se irán filtrando por los intersticios, produciendo una progresiva identificación o equivalencia entre el interior y el exterior (García Montero, 1996). Tanto es así que la realidad maldita de la casa, en la que no hay agua que corra, sino que está estancada en un pozo, no es más que el reflejo de lo que ocurre en ese pueblo fantasmal en el que está inserta: «...pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.» (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 984)[1]. A su vez, allí también hay

1 Esta ausencia de agua pura y cristalina está cargada de ecos urbanos que remiten a una experiencia estética y personal muy importante para García Lorca: su estancia en Nueva York (1929-1930). Principalmente cabe

un lugar periférico que escapa a las normas de la moral y en donde puede gozarse de un hedonismo supremo: el olivar, que se corresponde con el corral de la casa.

Siguiendo la línea de estos paralelismos sistemáticos, las hermanas, desde sus habitaciones privadas, cumplen la misma función que exteriormente desempeñan los vecinos de las distintas casas familiares: murmuran, se espían, oyen detrás de las puertas, actúan como enemigas (García Montero, 1996). Por consiguiente, las rencillas privadas se apoderan de la casa, y Bernarda va perdiendo el control sobre aquello que parecía fácilmente manipulable; la geografía blanca del interior comienza a resquebrajarse y se constituye en un espacio público degradado, en otra plaza popular; la amenaza ya no viene de fuera, sino que parece ser inherente a esas mujeres: «no pasa nada por fuera. [...] Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos» (Lorca, 1991a, [Acto III] p. 1051).

Habiendo dicho todo esto, resulta verosímil afirmar que el trabajo de García Lorca con el espacio se ha basado en el extrañamiento y la resemantización de las asociaciones mentales, casi mecánicas, que confluyen en el concepto de «casa». En ella ya no queda ningún lugar oculto que sirva de refugio a la intimidad, el sentimiento de seguridad dentro del seno materno ha sido reemplazado por una vigilancia constante y opresiva; ha dejado de ser habitable. Tanto en ella como en la sociedad burguesa española de 1936, asistimos al velorio de las potencialidades que nunca llegarán a ser, de las mariposas que nunca saldrán de su crisálida, de los seres que nunca alcanzarán su completud.

Referencias Bibliográficas

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (2009). *S/Z* (2.ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos* (2.ª ed.). Barcelona: Herder.

García Lorca, F. (1991a). La casa de Bernarda Alba. En *Obras completas* (pp. 973-1066). México: Aguilar.

García Lorca, F. (1991b). Poeta en Nueva York. En *Obras completas* (pp. 446-548). México: Aguilar.

García Montero, L. (1996). El teatro, la casa y Bernarda Alba. En García Montero, L. *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*. Granada: Universidad de Granada. Cátedra Federico García Lorca.

Gil, W (2008). La mujer en casa cerrada: represión y opresión en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Los soles truncos* de René Marqués. Recuperado 1.° de octubre, 2013, disponible en http://www.hispanetjournal.com/LamujerencasacerradaEDITADO.pdf

recordar la alusión al «agua harapienta de los pies secos» (1991b, p. 447), por ejemplo, como símbolo de la destrucción de la naturaleza genuina.

La Ley Humana y la Ley de Dios en García Lorca

Melisa Ortiz*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

Resumen: *La casa de Bernarda Alba* es una obra escrita por Federico García Lorca en 1936. Luego de innumerables versiones y representaciones teatrales, podemos pensar este texto como uno de los mayores representantes de la literatura española de la época y vemos cómo su influencia llega hasta nuestros días. Tanto esta obra como sus demás trabajos consagran a Lorca como poeta y lo transforman en un exponente e iniciador en el trato de los temas del poder, el feminismo, la realidad social, entre otros, en formas totalmente innovadoras. Haremos un análisis de la realidad de la época lorquiana. Nos intentaremos aproximar al rol de la mujer, la jerarquía y el poder en el camino del individuo en la búsqueda de su identidad.
Palabras clave: *La casa de Bernarda Alba*, Rol Social de la Mujer, Poder, Identidad.

Abstract: *Federico García Lorca wrote in 1936* La casa de Bernarda Alba*. After having seen a huge number of drama versions we can consider it to be one of the biggest and most representatives of the Spanish culture. This play has established Lorca not only as a poet but also as an illustrator of new topics such as: power, feminism and social reality. We will do an attempt to understand his work in the search of human identity.*
Keywords: *La casa de Bernarda Alba, Women's Social Role, Power, Identity.*

Abordaremos el análisis del tema del poder en la obra de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, relacionándolo con la jerarquía matriarcal, la búsqueda de la identidad y del mito de la madre terrible.

* Alumna de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: melisa.ortiz2@gmail.com.
Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 259-264.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

El autor pone como subtítulo de su obra «Drama de mujeres de los pueblos de España», con lo cual nos da como punto de partida dos características importantes de ella: que será un drama, y entonces no podemos pretender un final feliz, y, también, que su temática principal será un problema grave que sufren las mujeres de los pueblos de España, es decir, una realidad de la sociedad de su época, que él desea denunciar.

Lorca nos describe, al comienzo de la obra, una casa blanca de muros gruesos en medio de un pueblo desolado y seco. No hay ríos, es un pueblo en el cual el agua sale de pozos. Pozos que contienen agua estancada y quieta, casi inmóvil, y, quizás, envenenada; así será la sociedad y la vida en este pueblo. Los valores por cumplir son de orden patriarcal y religioso. En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda representa ese «padre» ausente, tal vez, desde siempre. Ella será el centro de poder y dominio. Esta matrona regirá la casa en medio de la negación y el silencio.

Bernarda, siguiendo el análisis que hace de los personajes Manuel Cifo González (2012), significa «con fuerza de oso», ella representa la represión, la autoridad y el poder, así como los hábitos representativos de la sociedad española más tradicional. También el autor hará referencia a cómo ella ha imposibilitado a sus dos maridos y les ha ganado genéticamente, puesto que ninguno le ha dado un hijo varón.

Ana Ibáñez Moreno (2006) habla del mito de «la madre terrible» y, basándose en el trabajo de Jung (1991), realiza un análisis de la hipertrofia materna en esta obra:

> ...donde falta el amor el poder ocupa el lugar vacío. Esto es lo que le ocurre a Bernarda: ha dejado de sentir amor y su única meta es controlar y mandar. [...] Destruye el Eros de los demás y demuestra una oscuridad inframundana. (Ibánez Moreno, 2006, p. 2).

Estos tipos de mujeres, como es el caso de Bernarda, dependen de sus hijas y de las mujeres a su servicio para ordenar y sentirse vivas ejerciendo su corrosivo poder. «Son secas, soberbias, no parece que haya nada de las cualidades del alma femenina en su interior» (Ibáñez Moreno, 2006, p. 3).

Lorca nos presenta varios símbolos que podemos identificar en relación con el poder, son marcas que caracterizan a este tipo de mujeres y de las cuales habla claramente Ibáñez Moreno en su análisis (2006). En primer lugar, llevan el luto (que Bernarda llevará ocho años más): el negro no solo representa el recuerdo del ser perdido, sino también la memoria de la muerte, la destrucción y la maldad, «en definitiva, todo lo oscuro del mundo de las tinieblas, los agujeros negros que absorben la luz, es decir, la vida» (Ibáñez Moreno, 2006, p. 5). Ella necesita el color negro para ejercer su poderío y para ser respetada. Así, irá absorbiendo la luz de sus hijas hasta destruirlas y dejarlas para siempre encerradas y secas dentro de sus paredes de poder.

El decorado que presenta Lorca también es importante: los muros gruesos simbolizan

la falta de comunicación a la que están sometidas las hijas y la represión de la libertad que impone Bernarda, el más puro encierro. Ibáñez Moreno (2006) hará hincapié en el silencio, en la máscara que, al igual que las paredes, esconde el fuego que arde en los pensamientos y pechos de sus hijas.

Otro elemento importante que marca la autoridad de Bernarda es su bastón: le da estabilidad y firmeza, azota a sus hijas con él y lo golpea contra el suelo para pedir silencio. Adela lo romperá ferozmente al enfrentarse a su madre al final de la obra: romper el bastón es lo mismo que romperle un brazo o una pierna a Bernarda, la dejará inmóvil y sin su arma de sometimiento. Cirlot (2006), en el *Diccionario de símbolos*, dirá que el bastón es un elemento con doble sentido, por un lado representa el sostén y apoyo, pero, por otro, es un instrumento de castigo y, al igual que la vara, representa el poder. El bastón puede terminar siendo un arma mortal: con un bastón mata Edipo a su padre.

Otro símbolo importante es la referencia constante que hace Bernarda, en sus diálogos, a sus ojos; sus hijas no temen tanto a la madre como a sus ojos, que ejercen una vigilancia plena y constante: «—Porque no pueden. Porque no hay carne donde morder. ¡A la vigilancia de mis ojos se debe esto!» (García Lorca, 2009, [Acto II] p. 47). Bernarda será llamada «vieja lagarta» y «leoparda», apelativos que no solo la animalizan sino que también apelan a su carácter de vigilante y devoradora de seres vivos.

Esta mujer también es absolutamente perfeccionista, jamás está satisfecha. Siempre hay algo sucio, algo mal hecho. La criada dirá: «Sangre en las manos tengo de fregarlo todo» (García Lorca, 2009, [Acto I] p. 2). Probablemente, y de acuerdo con Ibáñez Moreno (2006), lo que intenta Bernarda es ocultar su propio vacío e inseguridad; como es incapaz por sí sola de formar una vida feliz, condena a su gente a obedecerla y a cuidarla. Esa obsesión por la limpieza, probablemente, tiene sus raíces en la misma preocupación por las apariencias que la lleva a tiranizar la vida en su casa. Poncia dirá:

> De todo lo que más pueden ser ella y las suyas, tienen que ser las más piadosas, las más decentes, las más apreciadas; y no hay fin. Lo triste es que ella no se semeja en nada a lo que dice que es y les pide a las hijas más de lo que se exige a sí misma» (García Lorca, 2009, [Acto I] p. 30).

Bernarda ejerce control sobre su casa, sus tierras y quienes la rodean. Desde su posición de matrona, dueña de la casa, maltrata a sus empleadas. Es un círculo de explotadores y explotados. Maltrata a Poncia, su ama de llaves, incansablemente le recuerda su pasado pobre y su humildad actual. Poncia la desprecia al igual que todos sus criados: «Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres...» (García Lorca, 2009, [Acto I] p. 2).

Bernarda puede ser comparada con una araña, que atrae al macho solo con fines fecundativos y luego lo devora, para quedar ella sola gobernando entre sus redes. Ella va armando

su tejido, en el cual atrapa todo lo que la rodea, sus tierras, a sus hijas y a sus empleadas. Ha enviudado dos veces y, en boca de ella, en el acto II, tenemos estas palabras: «Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación» (García Lorca, 2009, [Acto I] p. 33). Todo lo crea y lo destruye, ella es la causa de la tormenta que se genera entre sus paredes y, cuando ya no hay vuelta atrás del desastre, comienza a hilvanar nuevamente sus redes para recrear ese mundo simbólico del cual es la única dueña.

Un punto importante en el que debemos hacer hincapié es que el poder es ejercido desde las apariencias. Bernarda no puede gobernar el corazón de sus hijas y es consciente de ello, pero, de todas formas, cree que, dominando el exterior, podrá controlarlo todo: «No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno» (García Lorca, 2009, [Acto I] p. 34). Ejerce el poder ocultando lo que sucede realmente en los corazones de sus hijas e intentando armar solo una fachada; lo dice muy claramente al hablar de Martirio y Angustias: «Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar» (García Lorca, 2009, [Acto II] p. 43). En su casa, se gesta una tormenta interna que ella no puede controlar y que tampoco logra ver. Ella, aunque cree verlo y controlarlo todo, desconoce lo que sucede entre sus muros, es ciega y sorda por su obsesión. La obsesión por las apariencias y el «qué dirán» estalla en un conflicto dramático: «...Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasara algún día estate segura que no traspasará las paredes» (García Lorca, 2009, [acto I] p. 35). Y, evidentemente, cuando estalla el conflicto, decide ocultarlo en su casa de seres ya muertos: «¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!» (García Lorca, 2009, [Acto II] p. 55). Es una mujer que cree controlarlo todo y termina no pudiendo manejar la tormenta que ella misma ha desatado.

Bernarda es comparable a muchas heroínas que se masculinizan para obtener lo que desean, tales como Lady Macbeth en el drama de Shakespeare, o Mamá Elena en *Como agua para chocolate*. Son mujeres que pierden su sexo para poder ocupar el rol que, si no, ocuparía un hombre. Es una denuncia no solo al dominio que el hombre ejerce sobre la mujer, sino también al dominio que ella misma se impone. Si no hay quien las someta, ellas se encargarán de cumplir las órdenes impuestas por los hombres. Amelia parece el personaje más fiel a su madre y, probablemente, sea ella quien continúe esta tradición de tiranía.

Otro poder importante es la Iglesia, tema recurrente en la literatura y la sociedad española. La ley primera a obedecer es la ley de Dios. Si Bernarda representa el poder dentro de sus paredes, Dios simboliza el poder que subordina a toda España. Hay normas morales que deben ser cuidadosamente controladas para evitar caer en el pecado. Un ejemplo presente en la obra es la condena a las mujeres por no cuidar su virginidad antes del casamiento. Esto las lleva a cometer actos inhumanos y luego la sociedad las castiga y deja tiradas, condenadas al infierno, no el de la Biblia, sino el del resto de sus vidas. La

única salida para estas mujeres es el suicidio, es la muerte.

La Iglesia y el pueblo, el cual cree fielmente en su pastor, ofrecen la misma tiranía que Bernarda en su casa. Por eso, podemos decir que el subtítulo que eligió Lorca para su obra no está alejado de la realidad. Poncia dirá en el Acto II: «Lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios» (García Lorca, 2009, [Acto II] p. 25). El drama de las mujeres de España es vivir en una sociedad que las corrompe, que las llena de normas y que, por lo tanto, no les permite disfrutar de su sexualidad libremente: o son prostitutas martirizadas o son monjas castas que deben cuidar a sus padres el resto de sus vidas.

Lorca critica, en esta obra, un círculo vicioso que existía en España. La tradición, muy marcada en las pequeñas comunidades, no se adaptaba al cambio que se gestaba en el mundo. Critica a la España que, con sus ideas casi feudales, ponía un cinturón de castidad a sus mujeres para evitar la deshonra. Y aquí cabe preguntarnos qué era la deshonra. Para una familia pudiente, ir en contra de lo establecido por la Iglesia era deshonroso e indecoroso. Cuando se relata el drama de la joven que entierra a su hijo por tenerlo fuera de la unión conyugal, el pueblo pide su muerte, por inhumana, pero se olvida de que quienes crearon a estos seres «inhumanos» son ellos mismos con sus opresiones y prohibiciones: «Y que pague la que pisotea su decencia (se oye fuera un grito de mujer y un gran rumor)» (García Lorca, 2009, [Acto I] p. 39).

La crítica dirá que no pudo haber sido casual que Lorca escribiera una obra sobre la tiranía en el mismo momento en que en España se temía un peligroso golpe de Estado llevado a cabo por el fascista. Lorca cierra y abre su obra con un luto; vemos el movimiento cíclico y el intento de recuperar el orden previo a la tragedia. La dictadura de la madre ha envenenado para siempre la convivencia, el hogar y las relaciones entre estas pobres mujeres. La dictadora es incapaz de aceptar que la realidad siga un curso distinto al que ella ha marcado y, por este motivo, pretende mantener todo igual, como si nada hubiera sucedido realmente. El contenido moral de esta obra es claro, es un pedido de cambio y desopresión. La intención didáctica está presente, pero también la fuerte denuncia política y moral. Denuncia a una sociedad anclada en el pasado que no ve la proximidad de la tragedia que se avecina porque está cegada en costumbres y normas casi medievales.

La ley humana y la ley de Dios se mezclan en esta obra. El poder de uno y otro es ejercido, y la sutil calma que perfila la tragedia está presente en el texto. Así se encontraba España, al límite de caer en la calamidad de un mundo sin libertad y sometida por un dios y una sociedad con ideas radicales. Lorca, con esta tragedia, predice la próxima tormenta que azotará a su país y que comienza con su camino hacia la muerte. Se ve claro en *La casa de Bernarda Alba*: si la sociedad no cambia, el golpe de Estado y la instauración de las políticas fascistas son inevitables; esto llevará a la sociedad a sumergirse en la peor de las desgracias, la tormenta de sangre que está a la vuelta de la esquina.

Referencias Bibliográficas

Cifo González, M. (2012) Los personajes en *La casa de Bernarda Alba*. Recuperado 30 de abril, 2014, desde http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/28456/1/Los%20personajes%20en%20La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf.

Cirlot, J. E. (2006) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Ibáñez Moreno, A. (2006) Análisis del mito de la madre terrible mediante un estudio comparado de *La casa de Bernarda Alba* y *Como agua para chocolate*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (32). Recuperado 30 de abril, 2014, desde http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/mitomad.html

García Lorca, F. (2009) *La casa de Bernarda Alba*. España: Edaf.

La Libertad de Morir: El símbolo del Suicidio en *La casa de Bernarda Alba*

Ángeles Krause*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

Resumen: Al abordar los estudios críticos acerca de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, se puede observar una predominación de la idea de que Bernarda es un personaje masculino. El siguiente trabajo trata de demostrar que el personaje de Adela también posee rasgos masculinos. Desde la Antigüedad, los ideales de la mujer han sido los de permanecer en el recinto del hogar, en silencio y carentes de vida pública. El hecho de que, en la obra, Adela se rebele a esta disposición que le impone la sociedad y su propia madre la hace poseedora de los rasgos que, según el pensamiento antiguo, son propios del hombre. Su rebelión frente al poder establecido se manifiesta de muchas maneras, pero, en última instancia, cuando ya no quedan más posibilidades, la última libertad está en morir.
Palabras clave: Libertad, Suicidio, Autoridad, *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Masculino, Femenino.

Abstract: *When addressing the critical studies about* La casa de Bernarda Alba *by Federico García Lorca, there is a preeminent idea that Bernarda is a masculine character. The following study tries to demonstrate that the character of Adela also has some masculine features. Since classical antiquity, the ideals of women have been to remain at home, quietly and without joining any public activity. The fact that in the play Adela rebels to the disposition both her mother and the society impose on her, shows that Adela also portrays those characteristics that according to the thoughts of the classical period belong to men. Her rebellion against the established rules is expressed in many different ways, but, in the last instance, when there are no more possibilities, the last freedom remains in the sole expression of dying.*

* Alumna de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: krauseangeles@gmail.com.
Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 265-270.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Keywords: *Freedom, Suicide, Authority,* La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Masculine, Feminine.*

Mucho se ha hablado de la simbolización masculina del personaje de Bernarda en la obra *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Madre de cinco hijas y viuda, su figura se impone a lo largo de toda la obra como un poder omnipresente al que hay que obedecer. Ella asume el papel masculino, que, desde la Antigüedad, siempre ha sido la fuente del poder. Sin embargo, otro personaje dentro de la casa asume también algunos de estos roles masculinos: Adela.

Adela, junto con sus cuatro hermanas, sufre la opresión de su madre conservadora y atenta a las opiniones del pueblo. Ya desde un principio, sus nombres nos dan un indicio de sus rasgos característicos. Alba, que proviene del latín *albus*, significa 'blanco' y tiene una clara correspondencia con la casa en donde se desarrolla la obra. Las paredes blancas están relacionadas con la obsesión de mantener las apariencias. Los muros gruesos protegen la intimidad de la casa, y sus puertas en arco mantienen una relación con el símbolo del arco en Lorca, que significa muerte. La significación del nombre de Angustias es más clara, ya que tiene treinta y nueve años, es virgen y continúa bajo la tutela de su madre. Lo mismo con el de Martirio, quien es físicamente defectuosa, y, por último, Adela, de origen germánico, que significa 'de naturaleza noble' y corresponde con su juventud y con su espíritu libre y contestatario.

A partir de aquí, sus características van a empezar a hacerse notar. Bernarda, desde su primera entrada en escena, con un bastón, símbolo fálico, de poder y autoridad a la vez, impone orden y silencio y reprime la libertad y la sexualidad de sus hijas. En cambio, Adela revela su vitalidad en contraposición al claustro donde vive junto con sus hermanas. A pedido de su madre, le da un abanico con colores vivos que esta rechaza por estar de luto: «Adela: Tome usted. (Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes). / Bernarda: (Arrojando el abanico al suelo) ¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre» (García Lorca, 2012, [Acto I] p. 26). También es la única que se rebela a las disposiciones de su madre. En primera instancia, desobedece el luto de su padre, poniéndose un vestido verde y haciendo aparición pública frente a las gallinas:

> Magdalena: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral, y ha comenzado a voces: "¡Gallinas, gallinas, miradme!" ¡Me he tenido que reír!
> Amelia: ¡Si la hubiera visto madre!
> Magdalena: Pobrecilla. Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz! (2012, [Acto I] p. 32).

Esta ilusión de Adela de seguir sus instintos y apartarse de las reglas impuestas en la casa es muy clara. Su valentía resalta frente a la sumisión de sus hermanas:

> Adela: (Rompiendo a llorar con ira). No, no me acostumbraré. Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me pondré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (2012, [Acto I] p. 35).

Y el acto simbólico de romper el bastón de su madre ejemplifica claramente su rebeldía. «Adela: (Haciéndole frente). ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata el bastón a su madre y lo parte en dos). Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! » (2012, [Acto III] p. 75).

Según las concepciones de la Grecia antigua, el rol ejemplar de la mujer es el de llevar una existencia silenciosa dentro de la casa. La vida pública está reservada para el hombre. Por lo tanto, la muerte del hombre persigue la gloria, el recuerdo de su valentía y de su vigor. La gloria de la mujer, por el contrario, consiste en carecer de ella. Ninguna mujer posee su propia muerte. Esta no es gloriosa y no es recordada más que por el esposo, al cual le ha dedicado una vida de afectos y entregas.

Sin embargo, hay un género literario que establece un equilibrio entre lo masculino y lo femenino. La tragedia, en obras de Sófocles, Eurípides y Esquilo, plantea una muerte violenta de las mujeres. Una muerte que les pertenece. Estas apelan al suicidio como única salida de sus continuas desdichas. No es azaroso, entonces, que Lorca haya elegido, para tratar la oposición entre la libertad y la autoridad, una tragedia realista.

Ya en estas tragedias antiguas, la muerte del hombre es la que invoca el suicidio de la mujer. Basta la noticia de la muerte heroica del esposo en el campo de batalla para que la esposa se suicide. Se establece una especie de ley de la feminidad. Ante la desgracia, la salida es la muerte. Distintos ejemplos hay en la tragedia clásica de suicidios. Uno de estos es el ahorcamiento, forma que se distingue por la infamia y el deshonor. Es una muerte abominable que nadie se inflige si no ha sido agraviado por la vergüenza. Pero lo más importante es que el ahorcamiento es una muerte de mujer. Nicole Loraux, en su libro *Maneras trágicas de matar a una mujer* (1989), afirma, a su vez, que el ahorcamiento es una expresión de la feminidad al infinito. Las mujeres sustituyen el instrumento principal del ahorcamiento, la soga, por elementos de su propia vestimenta, emblemas de su sexo. De esta manera, funcionan tanto como armas de seducción y como trampas de muerte. Por otro lado, esta forma de suicidio está asociada con el matrimonio y con «la excesiva valoración de la condición de desposada» (Loraux, 1989, p. 39). Adela, en este sentido, sin constatar la verdad de los hechos, cree en el primer mensaje sobre la muerte de Pepe el Romano y recurre a la muerte como única opción al verse despojada de su ser amado:

«Bernarda: (Entrando). Atrévete a buscarlo ahora. Martirio: (Entrando). Se acabó Pepe el Romano. Adela: ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo)» (García Lorca, 2012, [Acto III] p. 75). Queda consignada, entonces, la libertad de las mujeres. Su única libertad está en la muerte.

Por otro lado, se puede establecer un paralelo entre la muerte de la ahorcada y el vuelo de un pájaro. El balanceo de la ahorcada es como un vuelo, ya que se arroja al vacío; pero queda pendida del techo. Es una huida salvadora, de la que estas mujeres tienen especial propensión. «Estas esposas (forzosamente sedentarias, según la ortodoxia de las representaciones cívicas), establecen un modo de relación de connaturalidad con los lugares aparte y se arrojan al aire y se suspenden entre el cielo y la tierra» (Laroux, 1989, p. 43). La muerte es una salida brusca, es movimiento. «Solo vuelan las heroínas con exceso de feminidad» (p. 43). El papel del hombre, en este caso, es el de quedarse en su sitio y mirar a la muerte cara a cara, a la manera en que Bernarda ordena al final de la obra: «Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija). A callar se ha dicho. (A otra hija). Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto!» (García Lorca, 2012, [Acto III] p. 77).

Otro factor que influye en la muerte de las heroínas trágicas es el de la culpa. El ideal de la mujer es permanecer en el recinto cerrado, en el interior de la casa. Entrometerse en el mundo viril, tomar parte en la acción, tiene su precio. Y el silencio es el que precede a esta muerte, que siempre es narrada, nunca mostrada. Así, en silencio, se retiran las esposas a morir en un lugar aparte; el silencio es el signo de lo trágico. Adela se retira a su habitación para expiar la culpa de haber desobedecido a la moral de su familia y del pueblo. De esta manera, elige ella morir para no sufrir el mismo destino que la hija de la Librada.

Adela, entonces, es el personaje femenino por definición dentro de la casa de Bernarda. Ya no es virgen como sus hermanas, representa la sexualidad femenina que se vive en el exterior y expresa esta ley de feminidad al máximo, ya que adopta como forma de muerte el ahorcamiento. Pero, justamente por esto, también invierte los roles característicos de lo femenino y lo masculino, ya que se libera de la opresión de la casa, penetra en el universo masculino con el valor propio de un hombre, rompe con las prescripciones de la madre y elige la muerte como huida liberadora. Se sacrifica en nombre de las hermanas, para, así, revelarles una verdad: el derecho a la propia libertad y a ser feliz no puede ser prohibido por ningún código moral.

Sociológicamente, el suicidio ha sido abordado en el siglo XIX como un acto determinado por la sociedad:

> De todos estos hechos se desprende que la tasa social de los suicidios solo puede explicarse sociológicamente. La constitución moral de la sociedad es lo que determina en todo momento el contingente de muertes voluntarias. Existe por tanto para cada pueblo una fuerza colectiva, de una energía determina-

> da, que empuja a los hombres a matarse. Los movimientos que lleva a cabo el paciente y que, en principio, parece que solo expresen su temperamento personal, son en realidad la consecuencia y el resultado de un estado social que manifiestan externamente. [...]. Por lo que respecta a los acontecimientos privados que pasan generalmente por ser las causas directas del suicidio, no tienen otra influencia que la que les atribuyen las disposiciones morales de la víctima, que son un eco de la disposición moral de la sociedad (Durkheim, 2004, pp. 327-328).

El suicido, entonces, es una opción frente a esta sociedad enferma. Siempre visto como un hecho inmoral, Adela replantea la responsabilidad de su muerte. ¿Se habría suicidado ella si no hubiera sido por el código moral dominante en el pueblo y en su casa, si no hubiera sido porque la hija de la Librada fue linchada por el pueblo entero por ser una madre soltera?

Símbolo de la libertad en una época turbulenta como lo fue la España de 1936, en el comienzo de una guerra civil que desencadenaría una dictadura de casi 40 años, Adela representa el ideal de García Lorca. La libertad puede ser sometida, pero siempre perdura la opción personal. En última instancia, la de morir.

Referencias Bibliográficas

Durkheim, E. (2004). *El suicidio*. Buenos Aires: Losada.
García Lorca, F. (2012). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor.

Autores

Graciela Aletta de Sylvas es Doctora en Filología por la Universidad de Valencia, España. Es Coordinadora del «Espacio de la Memoria» y profesora de Análisis del Texto y de Integración Cultural en la Facultad de Humanidades y Artes y de Análisis del Discurso en el sistema a distancia de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Realiza Tutorías de Postítulo y dirige tesinas y tesis de doctorado Ha obtenido becas del Instituto de Cooperación Iberoamericana y ha dictado Seminarios en la Universidad de Lérida y en la de las Palmas de la Gran Canaria (España), y en la de Calabria (Italia). Ha ganado una beca de investigación del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Profesora invitada por la Universidad de Giessen (Alemania) y por la Universidad de Toulouse (Francia). Ha asistido a congresos nacionales e internacionales y tiene numerosas publicaciones en Argentina, Latinoamérica y Europa. Ha publicado trabajos relativos a enfoques de género y escritura de mujeres. Ha publicado cuentos en distintos medios y recibido premios, tales como la Primera Mención en el Concurso de Ensayo de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe; el Primer Premio del Concurso convocado por el Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe por el Día Internacional de la Mujer («Mujeres Rev/veladas», 2010). Nombrada personaje destacado de la cultura (2010) por el programa El sonido de la gente, de Radio Nacional de Rosario. Jurado de Concursos de cuentos y novelas. Ha publicado dos libros: *Itinerarios de lectura. La narrativa de María Elvira Sagarzazu (*Laborde, 2003, en coautoría) y *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer* (Corregidor, 2009). Actualmente investiga y trabaja sobre temas relacionados con la memoria, la identidad y la escritura de mujeres.

Hugo Alberto Alonso nació en 1946 en Pehuajó y está radicado en la ciudad de San Pedro, provincia de Buenos Aires. Es contador público y se encuentra ligado a la literatura activa como escritor de cuentos y novelas. La mayoría de sus trabajos pertenecen al género fantástico y de ciencia ficción, pero ha incursionado también en el cuento histórico y el humorístico. Ha publicado: *Azucena y otros cuentos* (Caddan, 1998), *Algo ocurrió en el cielo y otros cuentos fantásticos* (Dunken, 2005), *Juegos de niños y otros cuentos* (Dunken, 2009) y *Junge* (novela, Imaginante, 2013). Se hallan en proceso de publicación la novela de ciencia ficción de anticipación *El tercer ángel* y la novela de terror *Los niños de Dundee*. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales en concursos de cuentos y novelas organizados en el país y en el exterior. La organización Edenor-Fundación El Libro le concedió el primer premio (compartido) del Concurso Internacional de Cuento Histórico 1998 a su cuento «Cosas de mandinga», que fue

publicado en la antología *Cuentos con Historia*, editada por los organizadores del certamen. Su novela *El tercer ángel* fue finalista del VI Premio Tristana de Novela Fantástica 2012, auspiciado por el Ayuntamiento de Santander, España. A principios de 2014, la Editorial Ediciones Oblicuas, de Barcelona, España, seleccionó su novela *Junge*, que incursiona en la trata de personas, para ser publicada en aquel país luego de su participación en un concurso organizado por la editorial.

Aníbal Biglieri es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica (hoy Instituto de Cooperación Iberoamericana) para estudiar Lingüística y Filología Hispánica en Madrid (1972). Se doctoró, en 1982, en la Universidad de Syracuse (estado de Nueva York) con una tesis sobre las fuentes latinas de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Fue Profesor de Lengua Española y de Literatura Española Medieval en universidades norteamericanas, en los estados de Nueva York, Ohio y Alabama. Desde 1987, es Profesor de Lengua Española y Literatura Española Medieval en la Universidad de Kentucky (Lexington). Fue Jefe del Departamento de Español e Italiano y Consejero Superior en esta última universidad. Actualmente es el editor de la revista Romance Quarterly. En la Argentina, ha dictado cursos y pronunciado conferencias en las universidades nacionales de La Plata, del Centro de la Provincia de Buenos Aires, de San Juan, del Sur y de la Patagonia, y en la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, y presentado ponencias y sesiones plenarias en congresos de Argentina, México, Estados Unidos y España. Es autor de artículos sobre literatura española medieval y sobre las relaciones entre la Antigüedad y la Edad Media española. Ha publicado *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre* El conde Lucanor (1989); Biglieri Medea en la literatura española medieval (2005) y *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval* (2012).

Cecilia Chiacchio es Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Profesora de Literatura de los Estados Unidos y de Literatura Inglesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y se desempeña como Directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la misma Facultad. Es miembro del Centro Interdisciplinario en Investigaciones de Género (IdIHCS-CONICET), donde codirige un proyecto de investigación sobre la filosofía de Judith Butler. Ha integrado proyectos de investigación sobre poesía inglesa desde 1998; actualmente, sobre la poeta Kathleen Raine. Ha asistido a congresos nacionales e internacionales, publicado en revistas especializadas y contribuido con capítulos en volúmenes, especialmente en temas relacionados con literatura en lengua inglesa, ciencia ficción y utopía, y estudios de género.

Oscar Conde (Buenos Aires, 1961) es poeta, ensayista y profesor universitario. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseñó griego clásico entre 1983 y 2006,

y se doctoró en la Universidad del Salvador. Actualmente es profesor en el Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y Profesor Asociado Ordinario en el área de Literatura Argentina en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires (UNIPE), donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Ha publicado artículos y ofrecido conferencias, ponencias y seminarios sobre literatura griega clásica, tango, lunfardo, rock y poesía argentina y española. Es miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Es compilador de *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock* (2007, volumen I) y *Poéticas del rock* (2008, volumen II); y autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998; segunda edición: 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011). Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007) y *Gramática personal* (2012).

Marcela Crespo Buiturón es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); Coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (IIFyL-USAL), e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente dirige el proyecto «Políticas identitarias de los cánones literarios argentino-brasileño: ¿una forma de exclusión cultural?», en el marco del programa REDES VII de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Ciencia y Técnica de Argentina, en el que participan grupos de investigación de la Universidad del Salvador, la Universidad Nacional de Lanús y la Universidad Estadual Paulista de Brasil. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y españolas. Es docente del Doctorado en Letras, Profesora Titular de Teoría literaria y editora de la revista *Gramma* de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008), *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

Silvana N. Fernández es Profesora en Lengua y Literaturas Inglesas y Licenciada en Literatura Inglesa, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata (FaHCE, UNLP). Es doctoranda en el Doctorado en Letras (UNLP). Ocupa el cargo de Profesora de Literatura Inglesa Medieval y Renacentista en la FaHCE, UNLP y se desempeña como docente en Lengua Inglesa I (UNLP) e ISFD 97 (DGCyE). Durante el año 2011, participó del Proyecto de Investigación «Stevie Smith: de lo Lúdico a la Crítica Social». Ha participado además en otros proyectos de investigación en la UNLP y actualmente forma parte de equipos de estudio sobre Kathleen Raine y

escritura de minorías. Ha asistido a congresos nacionales e internacionales y cuenta con publicaciones en el área de la literatura inglesa y canadiense.

Juan Fernando García (Necochea, Provincia de Buenos Aires, 1969) es escritor y docente, formado en Letras en la Universidad de La Plata. Editó los libros de poesía *La arenita* (2000), *Todo* (2004), *Ramos generales* (2006) y *Morón* (2014). Coeditó *Proyecto 04-Agenda de artistas*, junto al diseñador Fabián Muggeri. En 2003, participó como becario de la Fundación Antorchas en la residencia para artistas y escritores en el Banff Centre for the Arts, en Canadá. Entre 2004 y 2006 fue jefe de redacción de *Canecalón*, *revista de arte y medios*, y realizó la evaluación general y la coordinación de las reseñas de poesía del *Diccionario de Autores Argentinos* (Ecuación Comercial S.R.L.). Desde 1995 coordina talleres de lectura y escritura creativa en forma privada. Trabaja también como periodista cultural. Sus reseñas, notas y poemas han aparecido en diversos medios nacionales y extranjeros. Ha escrito sobre la obra de los artistas Ignacio Iasparra, Esteban Pastorino, Nushi Muntaabski, Fabiana Barreda, Raúl Flores, entre otros.Ha participado de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, la Fiesta de las Letras de Necochea, el FILBA. Como productor de contenidos e investigador del Área de Realizaciones Audiovisuales de la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires (UNNOBA), ha realizado seriales para Canal Encuentro. Actualmente, coordina actividades para la Secretaría de Cultura de la UNNOBA.

María Isabel Gibert Escofet es Doctora en Lengua, Literatura y Cultura y Máster en Enseñanza de Lenguas Extranjeras por la Universidad Rovira i Virgili (URV, Tarragona, España). Profesora Asociada del Departamento de Filologías Románicas de la URV. Da clases en el Máster Oficial en Enseñanza de Lenguas Extranjeras en su modalidad presencial y en línea. Forma parte del equipo docente del Centro de Estudios Hispánicos de la URV. También es examinadora de las evaluaciones para la obtención de los diplomas DELE del Instituto Cervantes. Ha colaborado en distintos proyectos de investigación relacionados con la enseñanza de lenguas extranjeras. Es miembro del grupo de investigación en lexicografía y enseñanza de lenguas extranjeras LEXELE (2014 SGR 1288). Su investigación se centra en la pragmática de la interlengua, la enseñanza de lenguas y el uso de las TIC y la enseñanza de lenguas extranjeras a inmigrantes.

Carina González es egresada de la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Letras hispánicas por la Universidad de Maryland, College Park. Su área de investigación se inscribe dentro de los estudios transatlánticos, las escrituras migrantes y el exilio. Trabaja como investigadora adscripta al CELEHIS en la Universidad de Mar del Plata y ha publicado ensayos en revistas académicas de Argentina, México y los Estados Unidos.

María del Mar Gutiérrez-Colón es Doctora en Adquisición de Segundas Lenguas por la Universidad Rovira i Virgili (URV, Tarragona, España). Ha sido directora del programa de Máster en Enseñanza de Lenguas Extranjeras (URV). Ha dirigido proyectos de investigación sobre el uso de las nuevas tecnologías en la adquisición del lenguaje y el aprendizaje a distancia (aprendizaje de lenguas asistido por ordenador y aprendizaje móvil), y ha publicado artículos en estos campos. Ha presentado ponencias en España, Japón, Portugal, Suecia y el Reino Unido. Desde 2004 ha estado involucrada en la política lingüística, más directamente como co-autora de los libros de texto de Inglés para secundaria (en Cataluña), y también en la enseñanza de cursos de adquisición del lenguaje. Actualmente es Vicerrectora de Internacionalización de la URV. Es miembro del grupo de investigación real TIC (2014 SGR 1003).

Nicolás Hochman (Buenos Aires, 1982) es doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, con una beca del CONICET, y Profesor y Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Está próximo a defender su tesis doctoral acerca del exilio en Witold Gombrowicz, Osvaldo Soriano y Fabio Morábito, con la dirección de Omar Acha y Norberto Álvarez. Integra el Grupo Alejandría y es consejero editorial de la revista *La mujer de mi vida*. En 2014 se publicó su primera novela, *Los Casquivanos*. Es el creador y realizador del Congreso Internacional Witold Gombrowicz, cuya primera edición se realizó en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en agosto de 2014.

Paula Jiménez España (Buenos Aires, 1969) publicó, en poesía, los libros *Ser feliz en Baltimore* (Nusud, 2001); *Formas, libro y cd* (Terraza, 2002); *la casa en la avenida* (Terraza, 2004); *la mala vida* (Bajo la luna, 2007); *Ni jota* (Abeja Reina, 2008); *Espacios Naturales* (Bajo la luna, 2009); *La vuelta* (Simulcoop, 2013); y la *plaquette* titulada *Las cosechadoras de flores* (La mariposa y la iguana, 2014). En prosa, publicó *Pollera pantalón / Cuentos de género* (La mariposa y la iguana, 2012) y los relatos *Aventuras de Eva en el planeta* (2005) y *La calle de las alegrías* (2006), que fueron editados en Barcelona (Serena Ediciones). En 2012 antologó *Tal vez debería hablar yo del fuego, sólo del fuego* (La mariposa y la iguana), compilación de poesía y narrativa. Textos suyos integran diversas antologías argentinas, españolas e hispanoamericanas, entre ellas, *Animales distintos* (México, 2008), *Poetas argentinas 1960-1980* (Andi Nachón, Ediciones del Dock, 2007), *Revista Alba* (Londres, 2014) y *Unidad Variable* (Bolivia-Argentina. Poesía actual / la mancha, 2011). Por el cuento «Mariquita Sánchez», recibió en 2007 el Segundo Premio de relato corto LGBT de Hegoak (País Vasco). En 2006 obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura Tres de Febrero y el premio Hernández de Plata en categoría Poesía, y en 2008, el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes, también en poesía. Como periodista colabora con los suplementos «SOY» y «Las 12», de *Página/12*, y con el *Diario Z*.

María Kodama se graduó en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, en la carrera de Letras. Con Jorge Luis Borges, tradujo, del anglosajón, *Breve antología anglosajona*; del islandés, *La alucinación del Gylfi* y *Cien dísticos de Angelus Sibelius*; y del inglés, *El libro de almohada de Sei Shonagon*. Prologó e hizo estudios preliminares de antologías de Horacio Quiroga, de Alberto Girri, y sobre la *Historia de Genji* y la tetralogía de Yukio Mishima. Es autora de tres libros de cuentos (sin editar). Ha dado numerosas conferencias en países de todo el mundo. Recibió numerosos premios y distinciones en la Argentina y en Francia. Creó y preside la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Dirige el Centro de Haiku que depende de dicha Fundación.

Marta Liliana Ledri es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador y Profesora en Castellano, Literatura y Latín por el Instituto de Profesorado Sedes Sapientiae de la ciudad de Gualeguaychú, de donde es oriunda. Actualmente se desempeña como docente en el Departamento de Letras del mencionado establecimiento. Ha sido premiada por Literarte (2012), por la SADE (filial Zárate, primer premio, 2012), por Márgenes Azules (2014), en el concurso Leopoldo Marechal (Asamblea de Corrientes y Juan B. Justo, primer premio, 2014), en el concurso Joaquín V. González (Córdoba, 2014) y ha sido seleccionada por Editorial Dunken para dos antologías.

Anahí Mallol es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja como Investigadora Adjunta de CONICET. Ha asistido a numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha publicado más de treinta artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Es miembro del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación (IdIHCS), del Centro de Estudios de Teoría Literaria y del Centro de Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de la Asociación Argentina de Literatura Comparada. Forma parte de la red Katatay de Estudios Latinoamericanos. Co-dirige un equipo de investigación sobre poesía en el Programa de Incentivos. Es Diplomada en Clínica Psicoanalítica por el Instituto Clínico de Buenos Aires, de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Es profesora Adjunta de Teoría Literaria I en la Universidad Nacional de La Plata. Dirige licenciandos y doctorandos en Letras y en Comunicación que trabajan temas relacionados con poesía y escritura creativa.

Julián Martínez Vázquez es Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es Profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es Profesor de Griego en la carrera de Filosofía (USAL). Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén,

de *Gramática del Español. Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Ayudan=te de Prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *Los viajes de Hércules* (2006); *La casa de Atreo* (2006); *Los mitos griegos* (2012); entre otros.

Cristian Mitelman nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1971. Es Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. En 1999 publicó *Libro de mapas y de símbolos* (poesía); en 2007, *Villa Medea* (cuentos); y en 2012, *Una música que gira* (cuentos). Junto a Fernando Sorrentino escribió «El centro de la telaraña», relato que fue editado en la *Ellery Queen's Mistery Magazine*. Obtuvo el Segundo Premio Iniciación de Poesía (Producción 95-96), concedido por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y una Mención de Honor del Fondo Nacional de las Artes en el Género Cuento (2000). Su relato «Guerras fenomenológicas» obtuvo el primer premio en el concurso organizado en conmemoración del 50 aniversario de la computación en la Argentina. Algunos de sus textos aparecieron en *Proa*, *Prisma*, *Puro Cuento*, el suplemento *Ñ* y el diario *La Prensa*.

Miguel Ángel Montezanti es Doctor en Letras, docente de la Universidad Nacional de La Plata, donde dirige un grupo de investigación, e Investigador Principal del CONICET. Las áreas que concentran su atención son la poesía lírica en inglés y la traducción literaria. Sus intereses por la investigación y por la docencia confluyen en varios volúmenes, de los cuales es autor o co-autor, destinados a acercar la poesía inglesa al mundo académico hispanohablante. Se destacan *El nudo coronado. Estudio de* Cuatro cuartetos (1994), *Extraño encuentro. La poesía de Wilfred Owen* (2002), *Visitas hospitalarias. La poesía de Philip Larkin* (2006). Además, es autor de una traducción de los *Sonetos* de Shakespeare (1987, 2003) premiada por el Fondo Nacional de las Artes, de *Baladas inglesas y escocesas* (1980) y de numerosos artículos publicados en ámbitos académicos nacionales e internacionales. Entre sus últimos estudios y traducciones, se cuentan: *Seamus Heaney en sus textos. Identidades de un poeta moderno* (2009), *Sólo vos sos vos. Sonetos de Shakespeare en traducción rioplatense* (2011) y *La violación de Lucrecia* (2012), también de William Shakespeare, texto precedido de un extenso estudio. *Huecuvú Mapu y otros cuentos*, Primer Premio Internacional de Editorial Hespérides (2003), y los poemarios *Maleficios de espejo* (2007) y *Hablar las losas* (2010) testimonian su vocación como escritor.

Augusto Munaro es periodista egresado de la Universidad del Salvador (USAL). Escribe en diarios argentinos como *El Día*, *Página/12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*, y es colaborador en medios uruguayos y chilenos. Publicó los libros *Ensoñaciones: Compendio de Enrique de Sousa* (RyC editora), *El cráneo de Miss Siddal* (Editorial Pánico el Pánico), *Recuerdos del soñador evasivo* (Alción editora), *Cul-de-*

sac (Ediciones La Carta de Oliver), *Todo sea por la excepción* (Editorial Letra Viva), *Gesta Cornú* (Editorial Lisboa), *Breve descripción de una |sepultura|* (Editorial Tinta China), *Noche soleada* (Ediciones la yunta) y *Camino de las Damas* (Expreso Nova Ediciones).

Jaime Panqueva nació en Bogotá, Colombia, en 1973. Desde 1998 reside fuera de su país. Ha radicado y adelantado estudios en Alemania y España, donde finalizó la Maestría de Estudios Latinoamericanos en la modalidad de Humanidades en el 2002. Reside en México desde el 2003 y ostenta también la nacionalidad mexicana. Su primer trabajo narrativo de largo aliento, *Tribulaciones de Chinos en Indias*, fue galardonado con el premio nacional Juan Rulfo de primera novela 2009, otorgado por CONACULTA y el INBA, y fue publicado en el 2011 por Grupo Planeta bajo el nombre de *La rosa de la China*. Su trabajo narrativo más reciente consiste en una colección de cuentos, *El final de los tiempos*, editada por Nortestación (2012). Ha colaborado en las revistas literarias *Letras Libres*, *Los Suicidas* (en versión impresa y blog literario), *UNI-Diversidad* (Puebla) y *Parteaguas* (Aguascalientes). Es colaborador habitual del diario *El Espectador* (Colombia), en su versión impresa y en el blog literario; del *Diario del Istmo* (Coatzacoalcos), donde publica de forma semanal en la sección «Hebdomadario»; y de *El Sol de Irapuato*, de la ciudad donde reside en la actualidad, en el que publica una columna de opinión semanal. Es colaborador de Casa de la Cultura y coordina un taller de creación literaria, además del programa de Taller de Escritura Joven de Irapuato. Recientemente obtuvo la prestigiosa Beca Shanghái International Writing Program 2014.

Minelis Tamayo Megret (1978, El Salvador, Guantánamo, Cuba) es Profesora Asistente de la Universidad de Ciencias Pedagógicas «José de la Luz y Caballero» de Holguín, Cuba. Es Miembro del Consejo Editor de la revista *Luz*, de la referida universidad. Graduada en el 2001 de la Licenciatura en Educación, especialidad Español-Literatura, y en el 2010, del Master en Didáctica del Español y la Literatura. Desde edad temprana se inclina por la literatura; fundamentalmente por la poesía, y recibe premios y menciones en concursos durante su etapa tanto estudiantil como laboral. La mayor parte de su obra es aún inédita. Ha publicado, en la revista electrónica *EduSol*, de la Universidad de Guantánamo, las poesías «Depredador o presa», «Prejuicios» y «Radiografía de mi verso». Fue finalista, en el concurso de microrrelatos Diversidad Literaria, en el 2014, con la obra «7 días», que fue escogida para formar parte de la antología que recoge las obras ganadoras y finalistas de dicho certamen. Posee otras publicaciones de carácter científico y pedagógico en revistas académicas.

Claudia Teresa Pelossi es maestranda en Literaturas Comparadas por la Universidad de La Plata, Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora de textos por LITTERAE. Docente y miembro de grupos de investigación de la USAL.

Profesora de Castellano, Literatura y Latín en la ENS N.º 1. Es autora de trabajos especializados en italianística y literatura francesa, publicados en volúmenes de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, y en las revistas literarias *Gramma* y *Letras de Buenos Aires*. Además, fue colaboradora en el equipo de investigación de la Dra. María Rosa Lojo que realizó y publicó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla. Es coautora en los volúmenes colectivos: *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina* (1980-2010), de 2010, y *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos* (en prensa).

Javier Hernández Quesada es Doctor en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Es Profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California (UBAC), campus Tijuana. Autor de, entre otros libros, *"No está en mis manos escribir sin vehemencia". Autobiografía y picaresca en las* Memorias *de fray Servando* (2003), *Lo mexicano en* Paradiso (2007), *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima* (2011) y *Kanji* (2014). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT (México), y al Cuerpo Académico «Literatura, discurso e identidad» (UBAC).

Alicia Lidia Sisca es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Directora de la Escuela de Letras de la USAL en la sede de Buenos Aires y en la Delegación de Pilar desde junio de 1983 hasta diciembre de 2013. Profesora titular de Literatura Argentina (siglo XIX) en las carreras de Letras y de Lenguas Modernas de la USAL, desde junio de 1983. Profesora Eméritade la USAL desde febrero de 2014. Directora-fundadora de *Gramma*, revista de la Escuela de Letras de la USAL, desde septiembre de 1989. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad y dado conferencias en la Argentina y el exterior. Publicó el *Manual de Metodología para la Investigación en Humanidades* (Universidad Libros) y Martín Fierro *como portadora de valores cristianos enraizados en el ser cultural argentino*, publicada por la Universidad Católica de La Plata. Una selección de esta tesis se halla en la Biblioteca Virtual Cervantes de España.

Fernando Sorrentino es escritor argentino, autor de las siguientes obras: *La regresión zoológica* (1969); *Imperios y servidumbres* (1972); *El mejor de los mundos posibles* (1976, 2.º Premio Municipal de Literatura); *En defensa propia* (1982); *El remedio para el rey ciego* (1984); *El rigor de las desdichas* (1994, 2.º Premio Municipal de Literatura); *La Corrección de los Corderos, y otros cuentos improbables* (2002); *Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza* (2005); *El regreso. Y otros cuentos inquietantes* (2005); E*n defensa propia / El rigor de las desdichas* (2005); *Costumbres del alcaucil* (2008); *El crimen de san Alberto* (2008); *El centro de la telaraña, y otros cuentos*

de crimen y misterio (2008); *Sanitarios centenarios* (2008); y numerosos textos para niños, entrevistas, etc.

María Laura Spoturno es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En esa Universidad, obtuvo los grados de Traductora Pública Nacional (Inglés-Español), Profesora en Lengua y Literatura Inglesas y Magíster en Lingüística. Su investigación aborda el problema de las escrituras de minorías y su traducción. Dirige un proyecto de investigación (Programa de Incentivos, UNLP) sobre escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción, y es miembro y colaboradora de otros dos proyectos. Ha participado de numerosos congresos en Argentina y en el exterior y cuenta con publicaciones en las áreas de los estudios de traducción y los estudios del discurso en revistas del país y del exterior. Ha sido honrada con varias becas nacionales e internaciones y subsidios de viaje del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la UNLP y el gobierno de Canadá. Ha oficiado como Investigadora Visitante en la Universidad de Ottawa (Canadá) y en la Universidad de St. Andrews (Escocia) en distintas ocasiones. Es Profesora Adjunta de Traducción Literaria i y de Literatura de los Estados Unidos (FaHCE, UNLP) y se desempeña como Investigadora Asistente de CONICET (IdIHCS, FaHCE, CONICET).

Mercedes Vernet es Profesora en Lengua y Literaturas Inglesas y Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata (FaHCE, UNLP). Es Especialista en Docencia Universitaria (UNLP). Ocupa los cargos de Ayudante Diplomado Ordinario en la cátedra de Literatura Inglesa Contemporánea y de Jefe de Trabajos Prácticos en el Curso Introductorio a las carreras en inglés en la FaHCE, UNLP. Durante el año 2011, participó del Proyecto de Investigación «Stevie Smith: de lo Lúdico a la Crítica Social» y desde 2012 es integrante del Proyecto de Investigación «Kathleen Raine: Relectura Creativa de la Tradición Lírica Inglesa». Cuenta con publicaciones en las áreas de los estudios literarios en ámbitos nacionales e internacionales.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) **Citas directas o textuales.** Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b) **Paráfrasis o cita indirectas.** No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c) **Citas de autoridad.** Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

   En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de co-

mienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo... (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abril, 2009, desde http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de...), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.